Musées Royaux
des Beaux-Arts de Belgique

Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten
van België

BULLETIN

1973/1-4

MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
BRUXELLES

BULLETIN

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE - PUBLICATION TRIMESTRIELLE
TWEEËNTWINTIGSTE JAARGANG · VERSCHIJNT OM DE DRIE MAAND

1973/1-4

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË
BRUSSEL

BULLETIN DES
MUSÉES ROYAUX DES
BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
Rue du Musée 9, 1000 Bruxelles

Comité de rédaction :

Directeur :
Ph. ROBERTS-JONES,
Conservateur en chef

Rédacteur en chef :
H. PAUWELS,
Conservateur

Secrétaires de rédaction :
F. POPELIER / A. A. MOERMAN,
Assistants

Rédaction :
Rue du Musée 9, 1000 Bruxelles
Téléphone : 513.96.30

Prix du numéro : 300 F

Abonnements :
4 numéros : 300 F

On souscrit par versement ou virement au C.C.P. 000-0049552-82 du Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Publié pour le compte des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique par l'Imprimerie Georges Thone s.a., maison d'édition,
rue de la Commune 13, 4020 Liège

Copyright 1976 by Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

BULLETIN DER
KONINKLIJKE MUSEA VOOR
SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË
Museumstraat 9, 1000 Brussel

Redactiecomité :

Directeur :
Ph. ROBERTS-JONES,
Hoofdconservator

Hoofdredacteur :
H. PAUWELS,
Conservator

Redactiesecretarissen :
F. POPELIER / A. A. MOERMAN,
Assistenten

Redactie :
Museumstraat 9, 1000 Brussel
Telefoon : 513.96.30

Prijs voor de aflevering : 300 F

Abonnement :
4 nummers : 300 F

Voor abonnementen wordt ingetekend door storting of overschrijving op P.C.R. 000-0049552-82 van het Patrimonium der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Uitgegeven voor rekening van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België door de N.V. Imprimerie Georges Thone, uitgeverij,
rue de la Commune 13, 4020 Luik

Copyright 1976 by Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussels.

1973 | VINGT-DEUXIÈME ANNÉE / TWEEËNTWINTIGSTE JAARGANG | 1-4

SOMMAIRE/INHOUD

7 Dietrich SCHUBERT
Quentin Massys porträtiert von Jan van Scorel?

33 Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS
Le « Triptyque Micault » de J. C. Vermeyen. Etude historique

59 Dirk DE VOS
Het „Laatste Oordeel" door Jacob de Backer : een probleem van oorspronkelijkheid

73 Paul PHILIPPOT
Le « Retable des Poissonniers » des Musées royaux, œuvre de Pierre Pourbus

85 Isabelle WYBO-WEHRLI
Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome (mai 1834-février 1837)

147 Robert HOOZEE
Sir Edward Burne-Jones en „The Earthly Paradise" van William Morris

165 Gisèle OLLINGER-ZINQUE
« La fille qui remaille » ou « La ravaudeuse », d'Henry Van de Velde

171 Suzanne OTLET-MOUTOY
Les étapes de l'activité créatrice chez E. L. T. Mesens et l'esprit du collage comme aboutissement d'une pensée

191 Laurent BUSINE
Roel D'Haese. Les chemins du travail

229 LA VIE DES MUSÉES / HET LEVEN DER MUSEA

Les articles du présent numéro sont dus à :

Hebben voor dit deel een bijdrage geleverd :

Dietrich SCHUBERT, Wissenschaftlicher Assistent, Universität Regensburg

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS, Collaborateur scientifique au Centre national de Recherches « Primitifs flamands », Bruxelles

Dirk DE VOS, Adjunct-conservator der Stedelijke Musea, Brugge

Paul PHILIPPOT, Professeur à l'Université Libre de Bruxelles

Isabelle WYBO-WEHRLI, Historienne d'art, Bruxelles

Robert HOOZEE, Aspirant N.F.W.O., Gent

Gisèle OLLINGER-ZINQUE, Assistant aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Suzanne OTLET-MOUTOY, Historienne d'art, Bruxelles

Laurent BUSINE, Historien d'art, Bruxelles

Les auteurs assument seuls la responsabilité des thèses et attributions qu'ils avancent.

Enkel de auteurs dragen verantwoordelijkheid voor de door hen vooruitgezette stellingen en toeschrijvingen.

DIETRICH SCHUBERT

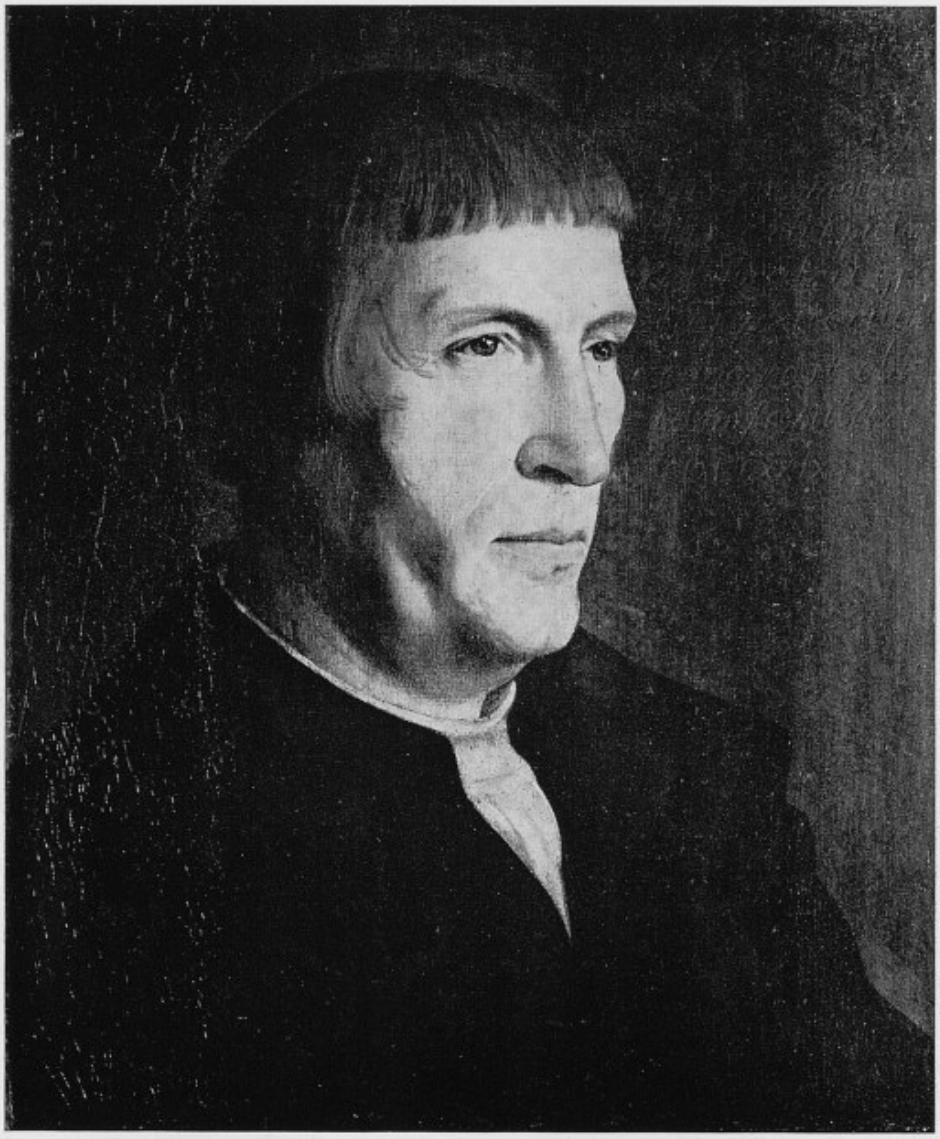
Quentin Massys porträtiert von Jan van Scorel?

In der Sammlung altniederländischer Malerei des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt befindet sich ein im 16. Jahrhundert entstandenes männliches Bildnis als „Art des Jan van Scorel", inv. Nr. 1154. Die Maße des in Öl auf Holz gemalten Porträts betragen 32 × 26,5 cm (Abb. 1).

Auf dem leicht hochrechteckigen Format ist der Dargestellte im Halbprofil nach rechts gewendet wiedergegeben. Sein hell beleuchtetes Antlitz hebt sich von dem braunen Hintergrund ab. Das Licht fällt von rechts auf das Gesicht eines Mannes in mittlerem Alter. Der Dargestellte wendet den Blick nicht aus dem Bilde heraus auf den Betrachter, sondern schaut in der Richtung seiner Kopfhaltung nach rechts. Die kurzen Haare, glatt in die Stirn gekämmt, bleiben im Schatten. Der Typus des Bildnisses ist der eines Büstenporträts. Im unteren Teil der Tafel ist die Schulterpartie mit dem schwarzgrauen Mantel mit vegetabilischem Muster derart in die Fläche gepaßt, daß der abfallende rechte Kontur beinahe genau in die rechte untere Bildecke führt.

Das Licht erleuchtet nicht nur das Antlitz, sondern auch das weiße Hemd des Dargestellten, das man als spitze helle Form im Ausschnitt des dunklen Mantels erkennt. Die hohe Stirn des Mannes wird zum Teil von den glatt nach vorn gekämmten Haaren bedeckt. Die starke Nase führt in einer großen Form, leicht gebuckelt, aus der Stirn heraus. Von den langgezogenen, sensiblen Nasenflügeln ziehen sich Falten zu den Mundwinkeln. Die sanft geschwungenen Lippen des Mundes sind geschlossen. Das Kinn wölbt sich kraftvoll als konvexe Form und ist in der Mitte leicht geteilt. Verschattet bleiben die Partie unter dem Kinn und die dem Betrachter zugewandte rechte hintere Seite des Kopfes. Die Plastizität desselben ist vor allem mit den malerischen Mitteln des Hell-Dunkels anschaulisch wirksam gemacht. Darin nimmt das Bildnis Gestaltungsprinzipien der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorweg. Auf die sonst übliche Hereinnahme beider Hände oder einer Hand mit einem Gegenstand oder einem Attribut in die vordere Bildzone hat der Maler verzichtet.

Das gesamte Bild ist mit einer bräunlichen Firnisschicht überzogen, die die originalen Farbtöne gelblicher macht. Der dünne Farbauftrag arbeitet nicht mit dunklen Konturen; die Farbtöne sind diffus aufgetragen und fein abgestuft nebeneinander gesetzt. Auch an der Mund-Kinn-Partie, wo es zu erwarten wäre, gibt es keine dunklen Konturen, keine Zeichnung dunkler Linien mit dem Pinsel. Helle und dunkle Stellen werden ausschließlich aus dem Rapport der Farbtöne gebildet. Ebenso bei der Darstellung der Haare überwiegt die malerische Art des Farbauftrages. Besonders kennzeichnend dafür ist die Wiedergabe der Augen-



1. Jan van Scorel, *Bildnis des Quentin Massys*, um 1525. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. (Foto Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)

brauen und der fein modellierte Übergang zur Schläfe. Statt einer präzis zeichnerischen (graphischen) Malweise, wie sie um diese Zeit des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts beispielsweise in der Bildniskunst Albrecht Dürers, etwa dem 1524 entstandenen *Porträt eines Gelehrten* im Prado zu Madrid [1], oder in den Niederlanden in den Bildnissen des Lucas van Leyden, z. B. dem *Porträt eines Mannes* in der Londoner National Gallery [2], oder bei Marinus van Roymerswael, Jan Sanders van Hemessen oder Antoniüs Mor [3] bekannt ist, bedient sich der Maler des Frankfurter Porträts eines völlig ungraphisch feinen Farbauftrages, der statt linear malerisch-verfließend arbeitet. Charakteristisch ist ferner, daß der braune Hintergrund zwar farblich auf die Ockertöne des Kopfes abgestimmt zu sein scheint (Übermalung?), aber inhaltlich in keinerlei Beziehung zu dem Dargestellten gesetzt wird, da kein Ausblick in eine Landschaft bzw. kein Ausblick in ein Interieur, kein Ausschnitt eines Interieurs, kein Wappen oder große Inschriften, die das Alter des Dargestellten mitteilen, erscheinen. Dem Einfall des Lichtes folgend, nimmt die Helligkeit des Hintergrundes in feinen Übergängen von rechts links ab. Eine Restaurierung des Gemäldes würde jedoch diesen Eindruck verändern, da die Bemalung des Hintergrundes mit einer rechts erscheinenden Inschrift mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem 17. Jahrhundert stammt.

In der bisherigen Forschung zur niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts wurde das Bildnis 1930 durch Ludwig Baldass dem Jan van Scorel zugewiesen. Max J. Friedländer führte es im 12. Band seiner altniederländischen Malerei als Nr. 358 ebenfalls unter den Werken Scorels. Er schreibt, daß sich auf dem übermalten Hintergrund eine spätere Inschrift befinde, die Quentin Massys als Maler nenne.

Ich gebe diese Inschrift in vollem Wortlaut wieder: „Connubialis Amor/de mulcibre fecit Appellem/Quintinus Met-/-siis incomparabilis artis pictori/admiratrix gra/-tacq (ue) posteritas/anno post obi-/-tum saeculari/mdcxxix."

Das wäre zu übersetzen mit: Die eheliche Liebe hat aus dem Vulkan (= Schmied) einen Apelles gemacht. — Quintinus Metsiis, dem Maler unvergleichlicher Kunst (gewidmet), die bewundernde und dankbare Nachwelt hundert Jahre nach seinem Tod, 1629. (Die Ergänzungen stehen in Klammern.)

Mit der Anbringung dieser Inschrift im 17. Jahrhundert wurde wohl der gesamte Hintergrund übermalt. Ferner zeigte eine Röntgenaufnahme [4], daß die Tafel links eine etwa fünf Zentimeter große Anstückung erfahren hat. Diese läuft links hart am Rande der Haare. Denkt man sich diese Anstückung als Zutat des 17. Jahrhunderts, ergäbe sich für das 16. Jahrhundert ein ungewöhn-

[1] H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 6. A. München, 1943, 328.

[2] N. BEETS, *Lucas van Leyden*, in: *Niederländische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Amsterdam/Leipzig, 1941, Tf. 263.

[3] L. BALDASS, *Bildnisse des niederländischen Romanismus*, in: *Städel-Jahrbuch*, 6, 1930, 81-94; Katalog der Ausstellung *Le siècle de Bruegel*, Brüssel, 1963; G. T. FAGGIN, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florenz, 1968. Zu den Bildnissen des Hemessen vgl. Burr WALLEN, *The Portraits of Jan van Hemessen*, in: *Oud-Holland*, 86, 1971 und seine dort angekündigte Hemessen-Monographie.

[4] *Katalog des Städelschen Kunstinstitutes*, Frankfurt, 1900, 314-316. Herrn Dr. Eich bin ich für freundliche Auskünfte zu Dank verpflichtet; durch seine Unterstützung wurde eine Röntgenaufnahme angefertigt. Zu danken habe ich ferner Frau Prof. M. Kühn, Berlin, Herrn Dr. C. Lenz, Frankfurt und Herrn Prof. Hans Gärtner, Regensburg.

2. Jan van Scorel, *Bildnis des Täufers Jan David Jorisz.* Basel, Kunstmuseum.
(Foto Kunstmuseum, Basel)

licher Bild ausschnitt. Demnach korrigiert die Anstückung entweder eine Beschädigung oder aber die Tafel wäre ein Fragment einer größeren Komposition, — ein Ausschnitt aus einem Gruppenbildnis ? Denn selbständige Einzelbildnisse dieser Zeit zeigen in den Niederlanden einen dem Kopf genügend Raum lassenden Ausschnitt und zumeist die Wiedergabe einer Hand des Porträtierten, während man sich den Bildausschnitt der Frankfurter Tafel als Aussägung aus einem streng gereihten Gruppenporträt in der Art von Scorels *Jerusalem-Fahrern* leicht denken könnte. Die Röntgenaufnahme brachte im übrigen keine Inschrift des 16. Jahrhunderts auf dem originalen Hintergrund.

Was die Zuschreibung des Gemäldes betrifft, so ist an der von Baldass und Friedländer gesehenen Autorschaft des Jan van Scorel schwerlich begründet zu zweifeln. Das Gemälde geht außer mit den Köpfen von Scorels drittem *Utrechter Gruppenporträt* von etwa 1535, wie Baldass darlegte, mit den vorzüglichen Stifterporträts auf den Außenflügeln des *Kreuzigungsaltares* in Utrecht von um 1530 und mit verschiedenen Einzelbildnissen zusammen: mit dem *Bildnis des Brügger Glasmalers* und — seit 1544 — Führers der gemäßigten Schweizer Täufer *Jan David Jorisz* (Johann von Brügge) im Kunstmuseum zu Basel (Abb. 2). Dort erscheint der Dargestellte vor einer idealen Landschaft mit der kleinfigurigen Szene des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter (das Scorel auch als große Tafel

3. Jan van Scorel, *Porträt eines Domherrn.* Weimar, Schloßmuseum.
(Foto Staatliche Kunstsammlungen, Weimar)

gestaltet hat: Rijksmuseum Amsterdam). Das Basler Bildnis des Jorisz wurde aus politischen Gründen im Jahre 1559 vom Rat der Stadt Basel beschlagnahmt, da die Täufer von der römischen Kirche als „Wiedertäufer" verketzert und verfolgt wurden [5].

[5] Scorels Bild des David Jorisz zeigt diesen als Mann von etwa 35 Jahren, es muß wohl vor der Zeit seiner Sektengründung (Joristen), also vor 1536 entstanden sein; auch zeigt es die italianisierenden Züge von Scorels Bildnissen um 1530. Die kleine Hintergrundszene mit dem Gleichnis des barmherzigen Samariter ist inhaltlich für den porträtierten Täufer höchst bedeutsam. Dem Täufertum war von Anfang an nicht der repräsentative, majestätische Christus Leitbild, sondern — wie auch für Thomas Müntzer — der „bittere" Christus, der geschundene, der der Armen und Unterdrückten, wie ihn in der deutschen Malerei Matthias Grünewald und Jörg Ratgeb dargestellt haben. Aufgrund dieses sozialrevolutionären Christusverständnisses fand die Täuferbewegung nicht nur um 1535 in Niedersachsen (Münster), sondern auch in den Niederlanden bis zu Bruegels Zeit großen Zulauf aus den niederen Volksschichten, deren soziale Befreiung im christlichen Sinne vertreten wurde. Zudem hatte das Gleichnis vom barmherzigen Samariter einen deutlichen antiklerikalen Beigeschmack. Zur Rolle des Täufertums vor und um 1550 und zur Person des Jan D. Jorisz, dessen Mutter 1537 als „Wiedertäuferin" in Delft enthauptet wurde, der 1536 wegen Verspottung der Hostie verfolgt wird, die Vereinigung der Anhänger Melchior Hofmanns mit den Täufern in Münster forderte, sich als Inkarnation des dritten David

Vergleichbar mit dem Frankfurter Porträt wäre ebenso das *Bildnis eines Geistlichen* im Schloßmuseum zu Weimar [6] (Abb. 3). In diesem Gemälde ist das Verhältnis von Kopf und großformigen Gewand des Domherren künstlerischer Gegenstand, während in dem Frankfurter Bildnis Jan van Scorel die Darstellung und Charakterisierung des Menschen ganz auf den Kopf, auf das Antlitz, auf den Ausdruck der Augen konzentriert hat. Die lebendigen Augen schauen auffallend wach und bewußt, ja selbstbewußt in die Richtung, aus der das imaginäre *Licht* auf das Antlitz fällt. Frei und groß empfunden, wie Baldass schrieb, ist nicht allein die Form, das Verhältnis von Körperlichkeit des Kopfes und seiner bildflächigen Relevanz, also von Plastizität und Raum und andererseits der Anordnung in der Bildfläche, sondern ebenso die psychische Haltung, manifestiert durch den Gesichtsausdruck des Dargestellten, seine Kopfhaltung, also seine Gestik, sein Habitus, und seinen Augenausdruck. Ohne alle Tendenz zu äußerlicher Repräsentation, ohne rhetorische Gestik oder Attitüde, ohne geschraubte Haltung des Kopfes, ohne theatralische Haltung der Hände, ohne gelehrtes Attribut, ohne Wappen oder auffällige Beischrift ist ein Männerkopf dargestellt, der mehr einen visuell und geistig „Mächtigen" als einen ökonomisch, ständisch Mächtigen (Adligen) offenbart. Ein Mann der geistig und künstlerisch bewegten ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, ein Zeitgenosse des neuen Humanismus nördlich der Alpen, ein Zeitgenosse eines Erasmus von Rotterdam, scheint in diesem Gemälde porträtiert, ein Mann der Reformationsbewegung?

Es wäre interessant für die Geschichte der Emanzipationen, hier der geistigen und künstlerischen im Spiegel der zeitgenössischen Bildniskunst in den Niederlanden dieser Zeit und auch der späteren Generation des alten Bruegel zu wissen, wer hier dargestellt ist, — zumal da Scorel mit anderen Bildnissen gezeigt hat, daß er durchaus zeitbewußt und nicht gehemmt durch retrospektives Feiern, das den Blick für die eigene Gegenwart verstellt, entscheidende Persönlichkeiten von Klerus und Gelehrtenwelt jener Jahre darzustellen wußte — oder als Auftrag unfreiwillig darzustellen hatte. So David Jorisz (woraus auf eine mögliche Verbindung des Priesters und seit 1529 Kanonikus Scorel zu den Täufern bzw. auf eine

ausgab, um 1544 nach Basel flüchten mußte, dort bis 1556 gemäßigt wirkte mit seiner Lehre von der frohen unmittelbaren Hinwendung zu Gottes Wahrheit (vgl. sein 1542 erschienenes „'t Wonderboek"), deren Symbol die Erwachsenentaufe ist, dazu vergleiche man R. H. Bainton, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, Erg. Bd. 6, 1937; *Lexikon für Theologie und Kirche*, 5, 1966, 1122; *Thieme-Becker-Künstler-Lexikon*, 19, 1926, 172; R. STUPPERICH, *Geschichte der Reformation*, München, 1967, 172; Michael Auner, *Pieter Bruegel — Umrisse eines Lebensbildes*, in: *Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen*, Wien, 52, 1956, 108 ff.; ferner W. FRAENGER, *Jörg Ratgeb — ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg*, Dresden, 1972.

Zu dem Gemälde in Basel, Kunstmuseum Nr. 561; gefirniste Tempera auf Eichenholz, 89×68 cm; G. J. HOOGEWERFF, in: *Oud-Holland*, 47, 1930, 183; ders. Jan van Scorel, 's-Gravenhage, 1941, 202; Catalogus Tentoonstelling *Jan van Scorel*, Utrecht, Centraal Museum, 1955, Nr. 54. Daß der Kanonikus Jan van Scorel, der in der Gunst der mächtigen katholischen Geistlichkeit seiner Zeit stand (so in der des Erard de la Marck, Bischof von Lüttich, 1525 Generalinquisitor der Niederlande), das Bildnis des „Ketzers" David Jorisz malte, macht zumindest erstaunen; sicher entstand es weniger als Künstler-Kollen-Porträt, sondern mehr aus religiös-politischen Motiven und dann sicher *vor* der Verfolgung des D. Jorisz in den Niederlanden.

[6] Öl auf Holz 52×36 cm; M. J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, Bd. XII, Nr. 363.

Tolerierung der später in den dreißiger Jahren verfolgten Täufer zu schließen wäre, die vor allem in den Niederlanden schon vor 1530 eine breite evangelische Volksbewegung darstellten), ferner den Grafen und späteren Bischof George van Egmont, den Juristen und Dichter Johannes Secundus. Gute Beziehungen und Gedankenaustausch hatte Scorel außerdem mit dem Humanisten Alardus van Amsterdam [7]. Andererseits wäre es für die Geschichte des Künstlerporträts, das wir in Italien seit Masaccio kennen und das im Norden nach 1500 geläufig wurde [8], aufschlußreich, wenn von einem bekannten Maler einer seiner befreundeten oder von ihm verehrten Künstlerkollegen dargestellt wäre.

Ein Selbstbildnis — von Quentin Massys oder Scorel — scheidet aus, abgesehen von anderen Gründen auch deshalb, weil die Maler in ihren Selbstbildnissen in dieser Zeit immer (durch den Spiegel) aus dem Bilde sich selbst — und folglich den Betrachter — anschauen: so Jan van Eyck in seinem Selbstbildnis mit rotem Turban (London, National Gallery), Albrecht Dürer, in den Niederlanden dieser Zeit Scorels Lehrer Jacob Cornelisz van Oostsanen in seinem kleinen 1520 datierten Selbstbildnis aus der Slg. Becker, Dortmund (im August 1973 im Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, Abb. 4), Lucas van Leyden und auch Scorel in seinem Selbstbildnis im Zwölfer-Gruppenbild der Jerusalemfahrer im Haarlemer Museum, um 1529 [9].

Die Inschrift des 17. Jahrhunderts auf dem Frankfurter Bildnis besagt nicht, wie Friedländer schrieb, daß das Porträt von Quentin Massys, der als ein Apelles bezeichnet wird, ausgeführt ist. Sie nennt Massys als den Dargestellten. Die Zuweisung des Gemäldes an Massys wäre eine Interpretation der in schlechtem Latein verfaßten Inschrift. Überdies dürfte die Autorschaft Scorels, wie gesagt, kaum stilkritisch zu widerlegen sein.

Betrachtet man an der Inschrift die Art der Malweise, so fällt auf, daß sie wie in Stein eingemeißelt dargestellt ist: die grauen Buchstaben sind von dunklen Schatten hinterfangen. Dazu kommt, daß ihr Wortlaut vollständig übereinstimmt mit der Inschrift des *Cornelis van der Geest* für Massys' Grabstein. Dieser Kaufmann und Kunstmäzen war es offenbar, der im 17. Jahrhundert, zur Zeit des Rubens, die Massys-Rezeption bewirkte [10]. Er war befreundet mit Rubens, welcher

[7] C. H. DE JONGE, *Jan van Scorel*, in: *Niederländische Malerei*, *op. cit.*, 1941, 309-365; Paul WESCHER, *Zwei niederländische Bildnisse*, in: *Cicerone*, 1927, Heft 4, 115-119; Catalogus *Jan van Scorel*, Utrecht, 1955, Nr. 35.

[8] Hierfür Kurt BAUCH, Besprechung von E. BENKARD, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur*, III, 1930-1931, 10-25; K. BAUCH, *Bildnisse des Jan van Eyck* (1961), in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1967, 79-122; K. G. BOON, *Het zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche schilderkunst*, Amsterdam, 1947; ferner G. F. HARTLAUB, *Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, 97-124.

[9] Für Jacob Corn. van Oostsanen siehe *Katalog Sammlung Becker*, I, *Gemälde Alter Meister*, Dortmund, 1967, bearbeitet von Rolf FRITZ, Nr. 28; für Scorel siehe M. J. FRIEDLÄNDER, *Von van Eyck bis Bruegel*, Edition F. Grossmann, Köln, 1965, Abb. 269; Catalogus *Jan van Scorel*, Utrecht, 1955, Nr. 16.

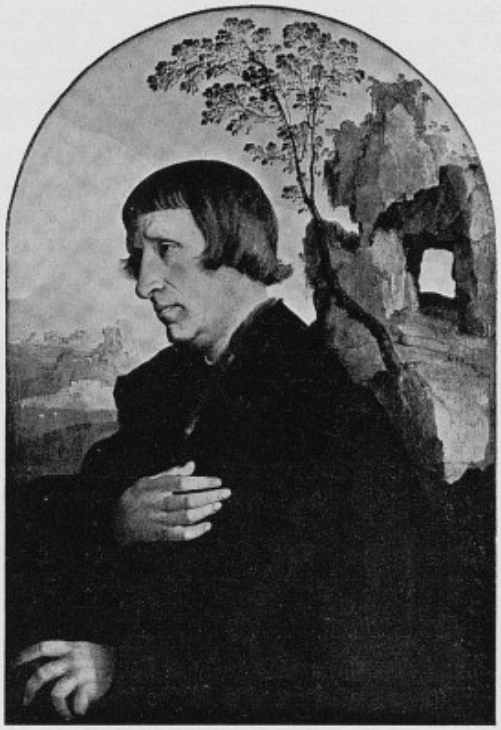
[10] Für die Frage der Massys-Verehrung und die diesbezügliche Rolle des Corn. von der Geest vgl. die 1648 zum Ruhme des Massys erschienene Schrift von Franchoys FICKAERT, *Metamorphosis ofte wonderbaere Veranderingh' ende Leven van den vermaerden Mr. Quinten Matsys Constigh Grofsmit ende Schilder binnen Antwerpen...*, Antwerpen, 1648; und

4. Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Selbstbildnis*, 1520. Amsterdam, Samml. P. de Boer, Amsterdam.

übrigens Bilder von Massys sammelte und kopierte. Die Wertschätzung der Kunst des Massys, der zu seiner Zeit über Petrus Aegidius dem Erasmus von Rotterdam nahestand und beide porträtierte [11], im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ist weitgehend das Verdienst des Cornelis van der Geest.

Alexander VAN FORNENBERGH, *De Antwerpsche Protheus ofte Cyclopshen Apelles, dat is het leven ende Konst-rijcke Daden des Uyt-nemenden ende Hooghberoemden Mr. Quinten Matsys*, Antwerpen, 1658; dazu die Arbeit von Mathias WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln, 1957, 39; Julius HELD, *Artis Pictoriae Amator — an Antwerp Art Patron and his Collection*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, 53-84; und die für C. van der Geests Massys-Würdigung ergiebige Studie von A. J. J. DELEN, *Cornelis van der Geest — een groot figuur in de geschiedenis van Antwerpen*, in: *Antwerpen*, V, 1959, 57-71, die Inschrift für Massys' Grabstein p. 71. Für ihre freundliche Hilfe danke ich an dieser Stelle Herrn Direktor Dr. Jozef de Coo, Museum Mayer-van den Bergh, und Herrn Dr. C. Van de Velde, Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten, Antwerpen. Zu Q. Massys vgl. J. DE BOSSCHÈRE, *Q. Metsys*, Brüssel, 1907; M. J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, Bd. VII, 1929 (und Edition Henri Pauwels, Leiden, 1971); die neueste Monographie von Andrée DE BOSQUE, *Q. Metsys*, Brüssel, 1975, erschien nach Fertigstellung dieser Arbeit.

[11] A. GERLO, *Erasmus en Quinten Metsijs*, in: *Revue belge*, 14, 1944, p. 33 f.; A. GERLO, *Erasme et ses Portraitistes*, Brüssel, 1950; Erwin PANOFSKY, *Erasmus and the Visual Arts*, in: *Journal of the Warburg Institute*, 32, 1969, 200-227.



5 Jan van Scorel, *Bildnis des Quentin Massys (?)*. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
(Foto Walter Steinkopf, Berlin)

Die Gemäldegalerie in Berlin-Dahlem besitzt als Nr. 644 B das Porträt eines schwarz gekleideten Herren vor einer Felslandschaft (Abb. 5) mit einem halbrunden oberen Bildabschluß in einem alten Rahmen. Die Halbfigur des Mannes in Schwarz ist im Halbprofil nach links gewendet dargestellt, ohne Kopfbedeckung. Zur leichten Neigung des Kopfes ist die sensitive Gestik der beiden Hände, die hell vor dem dunklen Mantel erscheinen, differenziert in Beziehung gebracht. Seine Rechte führt der Dargestellte in einem Ausdruck der Demut und Verehrung zur Brust, die Linke hält offenbar ein Buch (die Bibel ?) dergestalt links unten im Bilde, daß von dort über die rechte Hand und den Kopf eine Steigerungsfiguration zu beobachten ist, die von dem Felsen und dem sanft geschwungenen Baum in der rechten Bildhälfte begleitet und gespiegelt wird. Auf der Rückseite des Porträts befindet sich die stehende Aktfigur einer sich erdolchenden *Lucretia Romana*. Damit scheint ein Hinweis auf die Tugendhaftigkeit der Gattin des Dargestellten gegeben zu sein [12]. Möglicherweise gehört die Tafel wegen dieser Gestaltungsweise und des

[12] M. J. Friedländer, *op. cit.*, XII, Nr. 362; G. J. Hoogewerff, *op. cit.*, 1941, 147; die Lucretia der Rückseite Abb. 2 bei D. Schubert, *Halbfigurige Lucretia-Bilder der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden*, in: *Jahrbuch des kunsthistor. Institutes der Universität Graz*, Bd. 6, 1971, 107 und Anm. 5, auch zur Frage der Bedeutung der Lucretia-

oberen Bildabschlußes mit einem halbfigurigen Marienbild zu einem zusammenklappbaren Diptychon mit bemalten Rückseiten, wie es im Schaffen von Memling, Michael Sittow, Jan Gossaert und anderen bekannt ist [13]. Demzufolge wäre die Gestik des Dargestellten primär auf die Marienfigur, ferner auf die tugendhafte Gattin bezogen.

Ein Vergleich der Köpfe des Porträts in Frankfurt und des in Berlin-Dahlem zeigt eindeutig, daß beidemale die gleiche Person dargestellt ist. Die allgemeine Form des Kopfes, die Art der Haartracht, der Ausdruck der Augen und des Mundes, dessen Verhältnis zu Kinn und Hals — alle diese Züge stimmen auf beiden Bildnissen weitgehend überein. Lediglich ist in dem Berliner Bild die Nase etwas kräftiger wiedergegeben.

Wer ist der Dargestellte?

Sollte die Inschrift von 1629 auf dem Bildnis im Städel, die den Dargestellten nennt, nicht glaubwürdig belegen, daß der Porträtierte der berühmte Maler Massys — erst Schmied, dann Künstler — ist, während der Ausführende ungenannt bleibt?

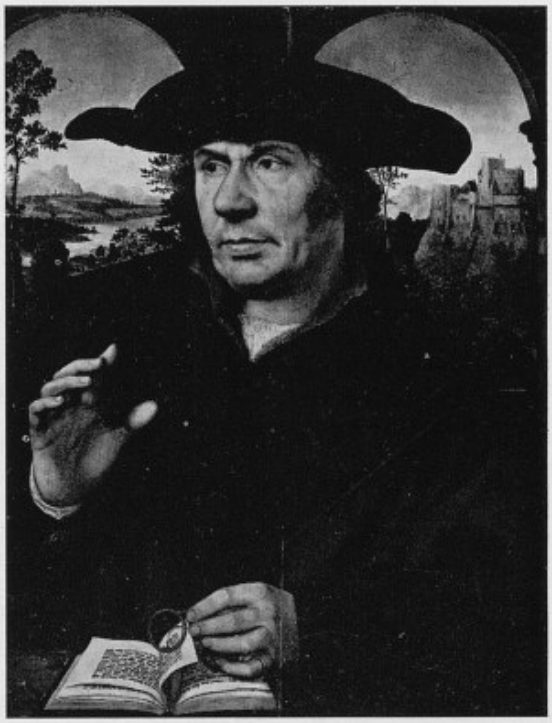
Gibt es Anhaltspunkte, dieser These auch über die Aussage der Inschrift des 17. Jahrhunderts hinaus mehr kunstgeschichtliche Wahrscheinlichkeit und Evidenz zu verschaffen?

Scorels holländische Porträtkunst fußt auf der seiner Lehrer Jacob Cornelis van Oostsanen und Jan Gossaert und in weiterem Sinne auch auf der des Quentin Massys. Dessen um 1510-1520 bis zu seinem Tod 1530 gemalte Bildnisse gehören zu den entscheidenden Leistungen in der niederländischen Malerei am Beginn des 16. Jahrhunderts während der Renaissance nördlich der Alpen.

Massys als Maler des Bildes in Frankfurt — wie nach Friedländer die Inschrift besage — ist selbst aus wohlmeinenden Vergleichen mit seinen Porträts (wie dem des Erasmus von Rotterdam, Petrus Aegidius oder dem hervorragenden Herren-

Darstellung als humanistische Allegorie der Fortitudo und Castitas und zur Frage der Verknüpfung von Herrenporträt und Bild des Selbstmordes der Lucretia; ferner G. GLÜCK, *Mabuse and the Development of the Flemish Renaissance*, in: *Art Quarterly*, 1945, 134. Zum allegorischen Porträt und zum portrait historié vgl. W. K. FERGUESON, *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, 1948; E. PANOFSKY, *Renaissance and Renascenses*, Stockholm, 1960 und 1965, 10-41; E. W. SUIDA, *Lucrezia Borghia in Memoriam*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, 275-284; Rose WISHNEVSKY, *Studien zum portrait historié in den Niederlanden*, München, 1967; J. POPE-HENNESY, *The Portrait in the Renaissance*, London, 1966; Regine DÖLLING, *Lais Corinthiaca*, in: *Festschrift für Joh. Jahn*, Leipzig, 1958, 211-213 (und die ungedruckte Dissertation der Verfasserin über die mythologischen und christlichen Bildnisse, freundlicher Hinweis von Prof. H. Ladendorf, Köln). Donat DE CHAPEAUROUGE, Besprechung von H. KELLER, *Das Nachleben des antiken Bildnisses*, 1970, in: *Kunstchronik*, Juni 1971, 168; R. BRILLIANT, *On Portrait*, in: *Jahrbuch für Ästhetik u-allgem. Kunstwiss.*, 16, 1971, 11-26. Zur Frage jener Zeit, ob es erlaubt war, heilige Personen der Bibel als antike mythologische Charaktere darzustellen, was Dürer bejahte, Erasmus von Rotterdam jedoch ablehnte („Dialogus Ciceroniamus") vgl. PANOFSKY, *a.a.O.*, 1969, 212 f.

[13] Wegen des runden Bildabschlußes, der Maße der Tafel und der Blickrichtung des Christkindes nach rechts kommt von allen Marienbildern Scorels das Gemälde im Museu Nacional in Lissabon, 70×42 cm, am ehesten in Frage: Abb. 22 und Nr. 12 im Catalogus Scorel, Utrecht, 1955. Herrn Prof. Kurt Bauch (†) der das Manuskript durchgesehen hat, verdanke ich mehr, als ich hier im einzelnen angeben könnte.



6. Quentin Massys, *Bildnis eines Herren.* Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (im 17. Jh. im Besitz des Corn. van der Geest).
(Foto Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)

porträt im Frankfurter Städel mit einem Durchblick durch eine Doppelarkade auf eine zart abgestufte, durchlichtete Landschaft, Abb. 6, oder dem in Chicago [14] oder dem Basler Bildnis eines Herren mit Rosenkranz) nicht zu behaupten. Die große Form des Kopfes, der gleichsam eine monumentale Wirkung ausstrahlt, ist den Bildnissen des Massys in dieser Weise, wie es bei Scorel oder Jan Vermeyen der Fall ist, noch nicht eigen. Dagegen gibt das Erlebnis der italienischen Malerei, besonders der Venezianer, das Scorel 1520 in Venedig auch Bildnisse von Giogione, den Bellinis und Palma Vecchios sehen ließ, seinen Bildnissen die im Norden nicht immer anzutreffende große Form, die die Identität von innerer Ruhe, Souveränität und äußerer monumentaler Gestalt, also die renaissancemäßige Einheit von körperlichem und geistigem Sein offenbart. Dieser sich von manchen manieristischen Prinzip der niederländischen Romanisten unterscheidende Stil Scorels bringt besonders im Bildnis Leistungen hervor — man vergleiche das Porträt des George van Egmont —, die nördlich der Alpen zur gleichen Zeit nur denen Dürers und Holbeins d. J. vergleichbar sind.

[14] Friedländer/Grossmann, *op. cit.*, 1965, Tf. 172-176; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. VII, Edition H. Pauwels, Leiden, 1971, Nr. 47.

Andererseits wird sich Scorel wie alle Niederländer bewußt an der einheimischen Tradition, also auch der Bildniskunst von Jan van Eyck bis Q. Massys, orientiert haben.

Diese Behauptung ist historisch nicht unbegründet. Die gegenüber der Geschichte der deutschen Malerei wesentlich stärkere Verbindlichkeit der *Bildtradition* in den Niederlanden läßt sich nicht etwa nur im 15. Jahrhundert beobachten. Dieser Sachverhalt gilt ebenso noch für die Maler einheimischer Orientierung (biblischer Historie in Landschaft) bis zu Pieter Bruegel d. Ä. Lediglich bei den Romanisten bekommt das Vorbild der italienischen Kunst, der Figurendarstellung von Michelangelo und Raffael, Priorität.

Scorel kannte die Bildnisse des Jan van Eyck [15], Rogiers, Hans Memlings, die von Quentin Massys. Und man muß dabei bedenken, welche tragende Rolle die Bildtradition in der niederländischen Malerei spielt, in deren Entwicklung und Geschichte die Rezeption älterer Erfindungen von Anfang an zu beobachten ist, auch in Form direkter „Kopien". Noch Bruegel d. Ä. zeichnet verschiedene Kompositionen des 15. Jahrhunderts, wie Fr. Winkler gesehen hat (nach van Eyck die Zeichnung der Kreuztragung in Wien, Albertina). Nicht das unmittelbare Naturvorbild, sondern das „historisch gewordene Motivgefüge" (Otto Pächt) und der „ikonographisch gewordene Bestand" (Kurt Badt) werden tradiert bis zu Bruegel, der wie Q. Massys die Darstellung der traditionellen biblischen Historie durch aktuelle politische Akzente verwandelt d. h. vergegenwärtigt. Noch um 1545 stellt der Romanist Pieter Coecke van Aelst die Beweinungs-Komposition Rogiers van der Weyden (Haag, Mauritshuis) im Figurenstil Raffaels dar (Tafel in der Coll. Losoda, Madrid [16]).

Der ikonographisch gewordene Bestand wird tradiert, um durch die relativ freie künstlerische Form (Malweise, Farbgebung und Typenbildung) immer wieder erneuert zu werden, — ein beinahe vergessenes Grundthema der modernen Kunstgeschichte, wie Kurt Badt betonte [17]. Es ist deshalb anzunehmen, daß Scorel nicht nur die Bildnisse des Jan van Eyck oder des Massys kannte, sondern sich auch ihrer Vorläuferrolle für die eigene Leistung, die das Italienerlebnis integriert, bewußt war.

Die Inschrift des 17. Jahrhunderts besagt klar, daß im Frankfurter Bild Quintinus Metsiis, den die eheliche Liebe zum Apelles machte, porträtiert ist. Ihm widmet die Nachwelt hundert Jahre später ihre Verehrung. Quentin Massys starb im Jahre 1530. *Carel van Mander* und *Domenicus Lampsonius* berichten tatsächlich [18], daß Massys aus Liebe zu einer Frau, die seinen Beruf zu gering erachtete,

[15] Vgl. Kurt Bauch, hier Anm. 8.

[16] Otto Pächt, *Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: *Kunstwiss. Forschungen*, 2, 1933, 81. Zu dem Gemälde des Pieter Coecke (Atelier) vgl. George Marlier, *Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel, 1966, fig. 141.

[17] Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln, 1971, S. 124, 184.

[18] C. van Mander, *Het Schilder-Boek*, Harlem, 1604, vol. 215*v*, schreibt: „T'welck Quintijn verstaende/soude door de groote liefde ghedronghen wesende/zijn Smits hameren upt der handt gheleyt/de Pinceelen aenghegrepen/en hem gantsch vlijtich/en gheluckich tot de Schilder-const begheven hebben/om alsoo zijn alderliefste te behaghen..." (Edition H. Floerke, Bd. I, 1906, 134). Zu Beurteilung und Kritik dieser Legende und der Apelles-Vorstellung vgl. H.-W. von Löhneysen, *Die ältere niederländische Malerei*, Eisenach/Kassel, 1956, 317-322; ferner M. Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien*, *op. cit.*, 1957, 3-40, Apelles als Verkörperung der Pictura.

7. I. H. Wiericx, *Porträtstich des Q. Massys*, um 1572.
(Foto D. Schubert, Regensburg)

das Handwerk des Schmiedes aufgab und sich als Maler auszubilden begann (woraus ganz nebenbei auch hervorgeht, welch hohe Wertschätzung die Künstler in den Niederlanden genossen haben, vgl. dagegen Dürers Brief an Pirckheimer). Die Inschrift sagt: „de mulcibre fecit Appellem". Zumindest galt dem Besitzer des Gemäldes im 17. Jahrhundert in Anlehnung an die Grabinschrift von Corn. van der Geest der Dargestellte als *Quentin Massys*, — neben Bosch der bedeutendste niederländische Maler zwischen Spätgotik und Renaissance, der sowohl noch die thematische Mannigfaltigkeit des 15. Jahrhunderts, als auch das solide malerisch-handwerkliche Können der Alten umfaßte, doch durch eine eigene Typenbildung, eigene Farbgebung und Malweise und eine spezifische Themenauffassung, welche Genreszenen und den Landschaftsraum breiter in die biblische Historie aktualisierend hineinnimmt (die Kreuztragung Christi geschieht unter der spanischen Fahne mit dem habsburgischen Doppeladler; die Landschaft wird atmosphärisch, also durch Licht und Luft zum Hintergrund zu verändert, geschildert) und so die Tradition weiterbildend, die ikonographischen Bestände künstlerisch erneuert; als Beispiel sei u. a. sein Salome-Flügel des Antwerpener Altares von 1511, das Ecce Homo im Prado und die Kreuztragung in Lissabon genannt.

Dem Besitzer des Bildnisses im Jahre 1629 und dem Verfasser der Inschrift war überdies bekannt, was C. van Mander aus dem Leben des Massys anekdotisch zu

berichten weiß und was auch die von Corn. van der Geest verfaßte Grabinschrift des Massys-Grabstein in der Kathedrale zu Antwerpen berichtet. Dabei ist nochmals zu betonen, daß dem 17. Jahrhundert künstlerisch dieses Bildnis von um 1525 wegen der Intensität der Lichtführung wichtig und rezeptionswürdig gewesen sein dürfte. Überdies wissen wir von einer Reihe von Fällen der fruchtbaren Rezeption von Erfindungen des 16. Jahrhunderts durch Maler des 17. Jahrhunderts: P. P. Rubens kopierte Altniederländer, auch Q. Massys, — vielleicht regte er den Sammler Corn. van der Geest an?

Ich nenne noch ein anderes Beispiel: die Bordellszene des Braunschweiger Monogrammisten (Jan van Amstel) aus den Jahren um 1535-1540 (ehem. Slg. Lanckoronski, Wien) wurde von einem Zeichner des 17. Jahrhunderts in zeitgenössischen Trachten nachgebildet (Dresden, Kupferstichkabinett [19]). Hier fügt sich die Rückbesinnung des Rubens und des Sammlers und Mäzens Corn. van der Geest auf die Kunst des Massys ein.

War Corn. van der Geest der Besitzer des Porträts?

Willem van Haechts Galeriebilder der Sammlung des Corn. van der Geest (Den Haag, Mauritshuis; Antwerpen, Rubenshuis) zeigen drei Bilder des Q. Massys u. a. das in unserer Abb. 6 wiedergegebene Herrenbildnis in Frankfurt [20].

Gibt es bildliche Vergleichsmöglichkeiten, um die Behauptung des 17. Jahrhunderts, der Dargestellte sei Q. Massys, zu belegen?

Das gestochene Porträt des Massys, das Carel van Mander in der zweiten Ausgabe seines Malerbuches von 1617 der Biographie des ehemaligen Schmiedes beifügt (Abb. 7) [21], ein Nachstich des Hondius nach dem Stich des I. H. Wiericx für Dom. Lampsonius' Werk „Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies" von 1572, zeigt im Profil nach links einen etwas jüngeren Mann mit glatten längeren Haaren, die bis zu den Schultern reichen, bedeckt von einer Kappe. Dieser Stich soll nach H. Hymans nach einem Selbstbildnis des Quentin Massys, das heute verschollen ist, entstanden sein. Massys schenkte es angeblich der Antwerpener Lucasgilde, wo es bis 1794 nachweisbar war. Die Gestik der Hände ähnelt der des Berliner Porträts (Abb. 5). Im Hintergrund zeigt der Stich eine Schmiede-Szene. Verglichen mit dem Berliner und dem Frankfurter Bildnis erkennt man zumindest eine Verwandtschaft der Mund-Konn-Partie; auch die relativ kleinen Augen sind vergleichbar. Der Stich übertreibt jedoch — man möchte sagen üblicherweise — die Wölbung des Mundes und die Schwingung der Nase.

Größer ist die Ähnlichkeit dagegen mit den Köpfen des hl. Lucas, der als älterer, reifer Mann dargestellt ist: in dem Stich („A. Wierincx sculpsit") nach des Quentin Massys Gemälde ‚Der hl. Lucas malt die Madonna' und in dem bezeichnenderweise beschnittenen Gemälde (Fragment) in Lissabon, Museu Nacional de Arte

[19] Abb. 3*a* und 3*b* bei D. SCHUBERT, Besprechung K. RENGER, *Lockere Gesellschaft*, 1970, in: *Kunstchronik*, Juli 1973, 215-222. Ferner von Werner SCHMIDT den interessanten Katalog der Ausstellung *Dialogue-Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst*, Staatl. Kunstsammlungen, Dresden, 1970.

[20] FRIEDLÄNDER/PAUWELS, VII, 1971 und M. WINNER, *op. cit.*, S. 3 und 39, Anm. 126; A. J. J. DELEN, *a.a.O.*, 1959, Tf. S. 60.

[21] C. VAN MANDER, Edition Floerke, I, 1906, 132-133 mit dem Epigramm des Dom. Lampsonius; M. WINNER, *op. cit.*, 1957, 39; H. HYMANS, Edition C. van Mander, Paris, 1885, I, 158; H. VAN HALL, *Portretten van nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium*, Amsterdam 1963, S. 201.

Antiga, von dessen gesamter Komposition, die die Vorlage des Stiches (der den Hintergrund verändert) bildete, nurmehr die kniende Figur des Evangelisten und Patrons der Antwerpener Lucas-Malergilde in herrlichem zinnoberrotem Mantel erhalten ist (Abb. 8)[22]. Man kann ohne Weiteres annehmen, daß sich Massys selbst in einem metaphorischen bzw. allegorischen Porträt im Rahmen dieses traditionellen Themas in der Figur des Maler-Patrons Lucas selbst dargestellt hat. Er benutzte die Gelegenheit zu einem Selbstbildnis im Rahmen des historisch-christlichen Stoffes, wie es im 15. Jahrhundert bereits Rogier van der Weyden getan hatte[23]; man vergleiche dessen Gemälde in München und Boston. Deshalb scheint mir ein Vergleich des Fragmentes des knienden Lucas in Lissabon mit dem Frankfurter Bildnis gerechtfertigt. Dieses Lucas-Bildnis in Lissabon zeigt einen Kopf im Halbprofil nach rechts gewendet, der dem des Frankfurter Bildes am stärksten ähnelt, stärker auch als der Stich nach der gesamten Komposition, und zwar hinsichtlich der Stirn-Nasen-Partie, der Form der Nase und des ganzen psychischen Ausdrucks des Gesichtes; auch die Haare sind dort kürzer geschnitten. Selbst der Ausdruck der braunen Augen ist positiv vergleichbar (Abb. 9).

Daß Scorel den älteren Massys zweimal porträtierte, als Einzeltafel oder innerhalb eines Gruppenporträts und in Form eines Marien-Diptychons mit ihm als Stifter und Besteller (?), spricht weder für noch gegen die vorgeschlagene Identität,

[22] Lissabon, Museu Nacional, inv. Nr. 1459, Öl auf Holz, 104×62 cm; publiziert von L. Reis Santos, *A Lost Work of Massys and a Hitherto Unknown van der Goes*, in: *Burlington Magazine*, 75, 1939, 162-167; Friedrich Winkler (*Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, 221 f.) und ihm folgend Nicole Veronee-Verhaegen (M. J. Friedländer, *op. cit.*, vol. IV, Leiden, 1969, Add. 140, p. 88) sahen noch in dem Lucas in Lissabon ein Werk des H. van der Goes (Replik), doch sprechen die Typenbildung, die Art des Interieurs und die Farbigkeit klar für ein eigenhändiges Werk des Q. Massys, wie jetzt auch Henri Pauwels (edition Friedländer, vol. VII, 1971, Pl. 134 B und in einem noch unveröffentlichten Aufsatz, über den mich der Autor dankenswerterweise brieflich unterrichtete) darlegen konnte. Die Zeichnung in Rotterdam (F. Winkler, 1964, Abb. 178), die die Plastizität der knienden Lucasfigur des Fragmentes in Lissabon nicht erreicht, ist eine Nachzeichnung; sie entstand *nach* dem Fragment, da sie bereits die Beschneidung wiedergibt. Verschiedene Details dieser Nachzeichnung erinnern in der Strichführung an den Stil der bekannten „Kreuztragung", der Zeichnung in der Albertina zu Wien, die Pieter Bruegel d.Ä. nach einer verlorenen Erfindung der van Eycks zeichnete (dazu F. Winkler, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 9, 1958, 83-108).

[23] Rogier hatte sich als hl. Lucas, die Madonna malend, auf seinen Tafeln in Boston und München selbst dargestellt. Ferner ist sein Selbstbildnis im Kreise von Klerikern auf den verlorenen Gerechtigkeitsbildern (Brüssel, Rathaus), auf die die Wandteppiche in Bern (Histor. Museum) zurückgehen, überliefert; dort und auf einer Federzeichnung in Arras ist sein Selbstporträt noch zu studieren. Dazu E. Panofsky, *Facies Illa Rogeri Maximi Pictoris*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend jr.*, Princeton, 1955, 392-400; Alfred Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964, S. 99, Anm. 206; Anna Maria Cetto, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Bern, 1966; Maria Gräfin Lanckoronska, *Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 31, 1969, 33-34.
Für die Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts vgl. auch die jetzt von Jan Bialostocki vertretene Sicht, Joos van Cleve habe sich selbst als hl. Reinhold in seinem um 1516 gemalten Reinhold-Altar für die Danziger Marienkirche gemalt (Warschau, National-Museum), in: *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg, 1972, 189-195, Abb. 4.

8. Quentin Massys, *Selbstbildnis als hl. Lucas*, Fragment, um 1525. Lissabon, Museu Nacional.
(Copyright Museu Nacional, Lisboa)

eventuell für freundschaftliche Beziehungen zwischen dem älteren Maler Massys und dem um 1525 etwa dreißig Jahre alten Scorel.

Das Bild einer Lucretia Romana auf der Rückseite des Berliner Bildnisses ist ein Verweis auf die Vorstellung, die sich der Maler Massys von seiner Gattin machte, für die er — kann man der Legende trauen — Künstler wurde, auf deren Anregung hin er Maler wurde, mit der er zwei Söhne hatte, Cornelis und Jan, beide später auch Maler. Er verehrt Maria mit dem Kind und die Tugenden seiner Gattin.

Die im Cabinet des Médailles in Brüssel aufbewahrte Medaille mit dem Porträt des Q. Massys [24] zeigt im Vergleich mit dem Porträtstich des Wiericx ebenfalls die

[21] Pl. 133 A bei FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, VII, edition H. Pauwels, 1971; ferner im Katalog der Ausstellung *Erasmus en zijn tijd*, Rotterdam, 1969.
Das von Harald Brising (*Q. Matsys und der Ursprung des Italianismus in der Kunst der Niederlande*, Leipzig, 1908) als Selbstbildnis des Massys angeführte Porträt in den Uffizien (Florenz) ist eine Arbeit des Joos van Cleve (vgl. Pl. 125 bei FRIEDLÄNDER, vol. IX, *Joos van Cleve...*, edition H. Pauwels, Leiden, 1972), das dazugehörige weibliche Bildnis ist 1520 datiert.
Interessant für unseren Zusammenhang ist noch eine Zeichnung in Kopenhagen (Abb. 10), die H. Brising publiziert hat und als Selbstbildnis des Massys wertet; sie stammt wohl aus

9. Detail aus Abb. 8.

charakteristisch markante, leicht gebuckelte Nase und das sich als runde Form absetzende Kinn. Am klarsten erkennbar sind diese Details im Gesicht des Lissaboner Lucas, der nach allen Kennzeichen, auch der Form der Lippen, dem Frankfurter Bildnis am nächsten kommt. Dagegen verändert der Stich nach der Gesamtkomposition ‚Der hl. Lucas malt die Madonna' in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel die Gesichtszüge ähnlich wie der Stich, den Carel van Mander für

der Zeit um 1490-1500 (ich kenne sie leider nicht im Original) und bezeichnet den Dargestellten als „Quintin Messis alias Quintyn de Smidt". Die Ähnlichkeit des jungen Mannes mit unserem Bildnis in Frankfurt und dem Lucas-Kopf in Lissabon ist nicht von der Hand zu weisen, nur daß Massys jünger ist. H. VAN HALL, *Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium*, Amsterdam 1963, p. 201, erwähnt diese Zeichnung in Kopenhagen (A. E. POPHAM, *On a letter of Joris Hoefnagel*, in : *Oud Holland*, 53, 1936, p. 150), den Profil-Stich von Wiericx für Lampsonius und C. van Mander (nach einem bis 1794 in Antwerpen befindlichen Selbstbildnis des Massys ?) und folgend K. G. Boon (*Het Zelfportret*, 1947, afb. 3) eine den Betrachter anschauende Figur im rechten Flügel des 1509 vollendeten Altares in Antwerpen als Selbstbildnisse des Massys. Die jugendliche Gestalt zwischen Joachim und dem Hohepriester auf dem Flügel des Annen-Altares ist den anderen Beispielen zwar ähnlich, aber nur schwer mit dem Alter des Massys im Jahre 1509 (42 Jahre) in Einklang zu bringen.

10. Quentin Massys (?), *Selbstbildnis (?).* Zeichnung, um 1490/1500. Kopenhagen.

sein Schilder-Boek übernahm. Die Details sind übertrieben, aus der sanft geschwungenen Nase wird eine Hakennase.

Kann man mit diesen vagen Vergleichen, die auf unsicherer Basis hier nur angedeutet sein wollen, auch nichts beweisen, soll zumindest — fußend, auf der Inschrift des 17. Jahrhunderts, die die Grabinschrift des Corn. van der Geest aufgreift — die These vertreten werden, daß in dem zur Diskussion stehenden Porträt im Städel von der Hand Scorels der Maler Quentin Massys dargestellt ist.

Künstler-Selbstbildnisse und Künstler-Porträts entstehen als selbständige Tafelbilder im 15. Jahrhundert in Italien (Masaccios Fünfer-Gruppen-Bild der „Erfinder der Perspektive", Louvre) und im Norden bei Jan van Eyck, ferner in der Renaissancemalerei um 1500 in Deutschland und in den Niederlanden als neue Bildmöglichkeiten, signifikant für neue Bewußtseinsmöglichkeiten. Sie tragen der emanzipierten Stellung des Künstlers gegenüber dem Handwerker bereits voll Rechnung. Verschiedene Künstler nehmen durch ihre Position an fürstlichen Höfen gesellschaftlich hohe Stellungen ein. Erasmus von Rotterdam belegt in seinem Werk „De amabili Ecclesiae concordia", daß Malerei und Bildhauerei schon längst zu den *freien* Künsten, nicht mehr wie in der Gotik zu den artes mechanicae gerechnet werden [25].

[25] E. Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, *a.a.O.*, 1969, 211; J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Edition Kröner, 9.A., Stuttgart, 1965, 357.

Die Bildnisse sind Ausdruck der selbstbewußten Stellung, der sozialen Selbsteinschätzung und der Selbstbewußtwerdung der Künster in gesellschaftlicher und existentialer Hinsicht. Zugleich bedeuten sie als schöpferische Tätigkeit Teilhabe an der fortschreitenden Bewußtseinsbildung jener Zeit. „Ist die künstlerische Form, woran nicht gezweifelt werden kann, die Inkarnation des geistigen Verhältnisses zur Umwelt, so bedeutet auch ihre Weiterbildung... eine unmittelbare Mitarbeit an dem neuen Weltbewußtsein", so umschrieb 1924 Max Dvořák diesen Sachverhalt, den Kurt Badt jüngst definierte: „Die Formen der Kunst sind unmittelbarer Ausdruck oder Zeichen, sie sind Darstellungsmodi der von den Künstlern behaupteten und vertretenen Gesinnungsethiken" [26].

Eine wesentliche Bedeutung des Bildnisses liegt ferner darin, daß es den Dargestellten über den Tod hinaus bildhaft bewahrt und der Nachwelt überliefert — abwesend in bildlicher Anwesenheit. Der Vergänglichkeit ist die neue Wirklichkeit, die eigene Wirklichkeit des Bildes entgegengesetzt. Das haben bereits *Alberti* und *Dürer* ausgesprochen. Hier berühren wir den Aspekt der Zeitlosigkeit der Kunst in einer spezifischen Aufgabe [27]. Die Emanzipation des Individuums in der Frührenaissance ist Voraussetzung für die Entstehung und Bedeutung des Bildnisses gewesen. Damit möglich wurde zugleich die Hinwendung zu unverschlüsselter Darstellung des Individuums jenseits von antiker Mythologie und christlicher Thematik, die das portrait historié und das allegorische Porträt geprägt haben. Für das neue, aus dem Profil in die Dreiviertel-Ansicht gewendete Einzelporträt ohne allegorische oder historische Konnotationen, das sich im späten 15. Jahrhundert entfaltet, waren die Leistungen des Jan van Eyck um 1430-1440 nördlich der Alpen Anfang und Vorbild.

Das emanzipierte Künstler-Selbstbildnis und das Künstler-Kollegen-Bildnis dürften in den Niederlanden ihren Ursprung auch bei Jan van Eyck haben: Mann mit rotem Turban, London, aus dem Jahre 1433. Das Selbstbildnis des Joos van Cleve mit einer Nelke in der Hand in der Sammlung Thyssen, Lugano (Abb. 11), geht im Motivgefüge auf eine eyckische Erfindung zurück, die am Beginn des 16. Jahrhunderts „kopiert" bzw. rezipiert worden ist. Gemeint ist hier der berühmte ‚Mann mit Nelken' in der Galerie Berlin-Dahlem (Abb. 12) [28], nach Kurt Bauch die Wiedergabe eines Frühwerkes des Jan van Eyck, nach Friedrich Winkler eine Arbeit des Jan Mostaert nach Jan van Eyck. Bei einem Vergleich der „trockenen" Malweise scheint mir — im Hinblick auf das Bildnis der Abb. 6 — am ehesten Quentin Massys als Kopist in Frage zu kommen.

[26] Max Dvořák, *P. Bruegel d.Ä.*, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Berlin, 1924, 250; H.-W. von Löhneysen, *op. cit.*, 1956, 320; Kurt Badt, *Eine Wissenschaftslehre*, 1971, 15; ferner Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 2.A., Darmstadt, 1963.

[27] L. B. Alberti, *Della Pittura*, libro secondo, edition Janitschek, 1877, S. 88 (die Malerei bewirke, daß Tote nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen); H. Rupprich, *Dürer — der schriftliche Nachlaß*, II, 1966, 109; D. Schubert, in: *Städel-Jahrbuch*, 4, 1973, 298, Anm. 65. Dazu Wilhelm Perpeet, *Von der Zeitlosigkeit der Kunst*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft*, 1951, 1-28; und von Paul Ludwig Landsberg, *Das Erleben des Todes*, Frankfurt, 1973.

[28] K. Bauch, *Studien*, 1967, 92-93; Fr. Winkler, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 1959, 202; A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, 1964, 68-69.

11. Joos van Cleve, *Selbstbildnis mit Nelke*. Lugano, Samml. Thyssen.
(Copyright Thyssen, Lugano)

Das Bildnis des Künstler-Kollegen findet sich vor 1500 und am Beginn des 16. Jahrhunderts bereits öfters; für die italienische Malerei sei nochmals auf Masaccios Tafel im Louvre verwiesen, für die Jahre nach 1500 auf das noch wenig bekannte Gemälde, das das Bildnis eines Architekten im Spiegel mit dem Selbstbildnis des Malers kombiniert (Abb. 13), entstanden um 1520-1530 (Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum). Was die Malerei nördlich der Alpen betrifft, so schuf Albrecht Dürer außer seiner Reihe bedeutender Selbstbildnisse auch ein Bildnis seines Lehrers M. Wolgemut und porträtierte sich im Jahre 1521 während seiner niederländischen Reise mit Lucas van Leyden gegenseitig [29]. Sein Dresdner Herrenbildnis von 1521 wurde früher für das des Brüsseler Hofmalers Bernaert van Orley gehalten; der Brief in der Hand des Dargestellten trägt die Aufschrift: „Dem pernh...zw...". Diese Identifikation kann durch einen Vergleich mit dem

[29] So berichtet es auch C. VAN MANDER, Edition Floerke, 1906, 115; Dürers Silberstiftzeichnung von Lucas van Leyden (Museum Lille), Nr. 209 im Katalog der Ausstellung *Albrecht Dürer 1471-1971*, Nürnberg, 1971.

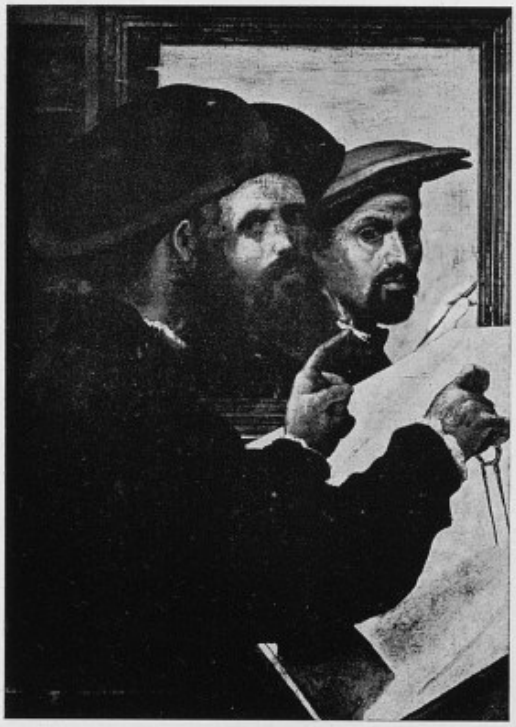
12. Nach Jan van Eyck (?), *Der Mann mit Nelken.* Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
(Foto Walter Steinkopf, Berlin)

Stich des Orley-Kopfes durch I. H. Wiericx für Dom. Lampsonius (1572) erhärtet werden [30].

In den Niederlanden dieser Zeit sind einige Selbstbildnisse bekannt: das von Corn. van Oostsanen aus dem Jahre 1520 (Samml. P. de Boer, Amsterdam, Abb. 4) und das aus dem Jahre 1533 im Rijksmuseum, Amsterdam, ferner das von Joos van Cleve mit Nelke (Abb. 11) in Lugano und dessen Selbstporträt mit Stifter in den Anbetungsaltären in Dresden und als Mundschenk neben den zwölf Aposteln in der nach Leonardo gestalteten Abendmahl-Predella seines Altares der ‚Beweinung Christi' (Louvre); ferner von Lucas van Leyden das kleine Ölbild in Braunschweig (Abb. 14), sein Selbstbildnis mit Totenschädel als Stich [31] und ein weiterer

[30] Werner Schmidt im Katalog der Ausstellung *Deutsche Kunst der Dürerzeit*, Dresden, Albertinum, 1971, 130; FRIEDLÄNDER, edition H. Pauwels, Bd. VIII, 1972, Pl. 142 B; H. VAN HALL, *Portretten van nederlandse beeldende Kunstenaars*, Amsterdam, 1963; Wolfgang HÜTT, *Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution*, Leipzig, 1973, 152 f.

[31] Corn. MÜLLER HOFSTEDE, in: *Festschrift Fr. Winkler*, Berlin, 1959, 221 ff.; J. LAVALLEYE, *L. van Leyden/P. Bruegel d.Ä. — das gesamte graphische Werk*, Wien/München, 1966, Nr. 157.



13. Italienisch, um 1520, *Selbstbildnis eines Malers mit Bildnis eines Architekten.* Würzburg, M.-von-Wagner-Museum.

(Copyright Verlag Gundermann, Würzburg)

Stich von 1525; das Selbstbildnis der Catherina van Hemessen aus dem Jahre 1548 in Basel [32], für unseren Zeitraum bereits zu spät.

Künstler-Kollegen-Bildnisse jedoch sind mir in der niederländischen Malerei um 1520 nicht bekannt; vorausgesetzt man rechnet Scorels Bildnis des Jan David Jorisz (siehe oben Anm. 5) aufgrund der Motivation zu den „politischen" Porträts statt zu den Künstler-Bildnissen.

[32] Nr. 126 im Katalog der Ausst. *Le siècle de Bruegel*, 1963; dazu kommen die Selbstbildnisse als *Doppelporträt mit Gattin*, vom Meister von Frankfurt, datiert 1496 (Kunsthandel, London, 1973), von Pieter Coecke um 1545 mit seiner zweiten Frau Meyken Verhulst, der späteren Schwiegermutter Bruegels (Zürich, Kunsthaus) und andere. Das Doppelbildnis des Jan Gossaert in London (National Gallery) wird von der Forschung als Porträt eines älteren Ehepaares angesehen (FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, VIII, Edition H. Pauwels, 1972, Nr. 80; Martin DAVIES, *Catalogue*, National Gallery, London, Early Netherlandish Schools, 3. ed., 1968, 61), könnte jedoch ebenfalls ein Selbstbildnis mit Gattin sein. Für diesen Typus muß es in den Niederlanden eine ältere Bildtradition gegeben haben, auf der der Meister von Frankfurt, dem eine solche Erfindung kaum zuzutrauen ist, fußen konnte, — möglicherweise bereits im Werk des Jan van Eyck. Von diesem ist zumindest das vorzügliche Bildnis seiner Frau Margaretha im Museum zu Brügge gesichert (K. BAUCH, *Studien*, 1967, 96-97). Nach Beendigung dieser Abhandlung erschien von B. HINZ, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 139-218.

14. Lucas van Leyden, *Selbstbildnis*. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum.

(Copyright Herzog-Anton-Ulrich-Museum)

Eine Reihe von Porträts ungenannter und heute unbekannter Personen in den Niederlanden um 1520 könnten Künstler-Bildnisse darstellen, die uns heute jedoch nicht mehr identifizierbar sind, ein Teil möglicherweise als historisierende Porträts im Rahmen antiker oder christlich-biblischer Stoffe oder aber als allegorische Porträts, — ähnlich der Darstellung adeliger Damen als Beispiele der Castitas oder Fortitudo im Gewand der Römerin Lucretia oder als Maria Magdalena —, oder aber auch als „anonyme" Zuschauer biblischer Historie: so zum Beispiel die Bildnisse auf der Antonius-Predigt des Aertgen van Leyden im Rijksmuseum, Amsterdam, unter denen Lucas van Leyden erscheint (?). Jan van Eyck stellte schon Isabella von Portugal als Cumäische Sybille dar; Michael Sittow die Katherina von Aragon als Maria Magdalena mit Salbgefäß [33].

[33] Zu den Lucretia-Bildern vgl. hier Anm. 12. Zu Isabella von Portugal K. BAUCH, *a.a.O.*, 1967, 9o, fernere bereits W. STEIN, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, 47, 1926, 1 ff. Zu Michael Sittow vgl. den Artikel von Friedrich Winkler, in: *Thieme-Becker-Künstler-Lexikon*, 36, 1947, 531-534. In diesem Zusammenhang verdient Beachtung die Tatsache, daß der Erzbischof von Lüttich Erard de la Marck um 1512 der goldschmiedenen Büste des Hl. Lambertus für die Kathedrale seine Gesichtszüge per Auftrag gegeben wissen wollte. Die Passion Christi und des Heiligen treten zugunsten des Fürstbischofs zurück. Das Reliquiar wird zum „Medium politisch-religiöser, ja propagandistischer Tendenz"

Das Massys-Bildnis des Scorel könnte — sofern die geäußerte These nicht irrig ist — eines der wenigen erhaltenen, bekannten Beispiele eines Künstler-Porträts um 1525 nördlich der Alpen sein [34].

QUENTIN METSYS PEINT PAR JAN VAN SCOREL ?

L'auteur étudie le petit *Portrait d'homme* (fig. 1) du Städelsches Kunstinstitut de Francfort, catalogué « Genre de Jan van Scorel » (inv. n° 1154). Après une description stylistique précise de l'œuvre, il remarque que, par rapport à la technique plus graphique du portrait peint chez Albert Dürer, Lucas de Leyde, Marinus van Reymerswael, Jan Sanders van Hemessen ou Antonio Moro, les couleurs sont ici traitées d'une manière plus picturale.

Ce portrait, attribué à Jan van Scorel par Ludwig Baldass et Max J. Friedländer, porte en haut à droite, sur le fond surpeint au XVIIe siècle, une inscription avec la date de *1629* et indiquant, sous forme d'hommage, que le personnage représenté est Quentin Metsys, alors que celui-ci était mort depuis un siècle. Cette inscription, peinte comme si elle était gravée dans la pierre, correspond à l'épitaphe de Metsys rédigée par Cornelis van der Geest, ami de Rubens et, comme ce dernier, grand admirateur de l'art de Metsys.

L'examen radiographique indique la présence d'une bande verticale qui, ajoutée à gauche, longe la chevelure du modèle. Si l'on s'accorde à y voir une ajoute du XVIIe siècle, et pour autant qu'elle ne cache pas un dommage antérieur, la question se pose de savoir si, avec un cadrage inhabituel, la partie droite originale n'est pas un fragment d'un portrait de groupe aux personnages juxtaposés dans l'esprit des *Pèlerins de Jérusalem* de Jan van Scorel (Haarlem, Frans Halsmuseum).

L'attribution est fondée : elle s'appuie sur la comparaison avec d'autres portraits du maître, tels le *Portrait de Jan David Jorisz* (fig. 2, Bâle, Kunstmuseum) ou le *Portrait d'un religieux* (fig. 3, Weimar, Schloßmuseum). La comparaison avec des autoportraits de la même

(E. G. GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars*, Köln, 1972, S. 161-162).
Aus späterer Zeit stammt die Komposition zum Ruhme P. Bruegels mit dessen Porträt, entworfen von B. Spranger, gestochen von Sadeler (R. VAN BASTELAER/G. HULIN DE LOO, *Peter Bruegel l'ancien*, Brüssel, 1907).

[34] Manuskript abgeschlossen im Herbst 1974.

époque, où l'artiste souvent en peignant se regarde dans les yeux, comme celui de Van Oostsanen (fig. 4, Amsterdam, Commerce d'art, 1973), n'exclut cependant pas l'hypothèse que Jan van Scorel se soit représenté dans le portrait de Francfort. L'auteur croit que le modèle est identique à celui du *Portrait d'homme au paysage rocheux* (fig. 5, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie).

L'art du portrait chez Scorel dérive de celui de ses maîtres Jacob Cornelis van Oostsanen et Jean Gossart, mais aussi de Quentin Metsys. Le nom de ce dernier, qui fut considéré comme l'auteur du portrait de Francfort — Friedländer s'étant basé sur une interprétation erronée de l'inscription — ne doit pas être pris en considération si on compare le tableau en question avec des portraits de sa main, tel le *Portrait d'homme avec vue sur un paysage* (fig. 6, Francfort, Städelsches Kunstinstitut), portraits qui n'ont pas la monumentalité des portraits de Scorel, datant de plus tard. Scorel a subi l'influence directe du portrait vénitien des années 1520, mais s'appuie aussi sur la tradition des Pays-Bas : celle des Van Eyck, Memling et Metsys. L'auteur insiste sur l'interpénétration de la tradition locale (composition, iconographie, etc.) et des éléments de style italien, qui existe aussi chez Bruegel ou Pieter Coecke van Aelst.

Le texte de l'inscription donne à penser que le possesseur de l'œuvre au XVIIe siècle ou le restaurateur du portrait étudié ici connaissait les textes anecdotiques de Carel van Mander et de Lampsonius sur Metsys (qui par amour d'une femme de bonne condition abandonna la forge pour la peinture), mais aussi l'épitaphe de Metsys due à Van der Geest. De ce dernier nous savons, grâce aux vues de sa galerie par Willem van Haecht, qu'il possédait des œuvres de Metsys dont un *Portrait d'homme* (fig. 6). Il n'est donc pas exclu que le portrait de Metsys ait appartenu à l'admirateur de celui-ci que fut Van der Geest. On peut d'ailleurs le comparer avec le portrait gravé de Metsys par Hondius dans la deuxième édition du *Schilderboeck* de Van Mander (fig. 7, 1617), gravure d'après un portrait de Metsys gravé par Wiericx qui, lui, remonterait à un autoportrait perdu de Metsys (H. Hymans), offert par le peintre à la gilde anversoise de Saint-Luc qui le posséda jusqu'en 1794.

Plus frappante encore est la ressemblance physionomique avec le *Saint Luc* de Metsys, connu par une gravure de Wiericx et par un fragment de panneau (fig. 8 et 9, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga), figure de saint Luc qui fut conçue comme un autoportrait. Ceci appuie l'hypothèse selon laquelle Scorel, vers 1525, âgé de trente ans, aurait été l'ami du vieux Metsys et est l'auteur du portrait du Städelsches Kunstinstitut qui est un portrait de Metsys.

L'auteur enfin émet quelques considérations sur le développement de l'autoportrait au Nord des Alpes, trace une ligne de *L'homme au turban* de Jean van Eyck à l'*Autoportrait à l'œillet* de Joos van Cleve (fig. 11, Lugano, coll. Thyssen), via *L'homme à l'œillet*, œuvre dérivant de Van Eyck (fig. 12, Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie), et situe dans ce contexte l'évolution aux Pays-Bas de l'autoportrait et du portrait d'artiste dont l'œuvre en question est l'un des rares exemples datant des environs de 1525.

QUINTEN METSYS GEPORTRETTEERD DOOR JAN VAN SCOREL?

De auteur bestudeert het paneeltje *Portret van een man* (afb. 1), in het Städelsches Kunstinstitut te Frankfort geïnventariseerd onder nr. 1154 en gecatalogiseerd als „Art des Jan van Scorel". Na een nauwkeurige beschrijving der vormgeving wordt opgemerkt dat, in tegenstelling tot de „nauwgezet-grafische" schilderwijze van de portretkunst van Albrecht

Dürer, Lucas van Leyden, Marinus van Reymerswael, Jan Sanders van Hemessen of Antonius Moro, de kleuren in dit stukje „schilderkunstig-vervloeiend" werden opgezet.

Dit portret, door Ludwig Baldass en Max J. Friedländer aan Jan van Scorel toegeschreven, draagt rechts boven, op de in de 17de eeuw overschilderde achtergrond een opschrift met het jaartal *1629*, waarin het voorgestelde personage huldigend wordt aangeduid als de toen reeds sedert een eeuw overleden Quinten Metsys. Dit opschrift, geschilderd als een in steen gebeitelde inscriptie, stemt als tekst overeen met het grafschrift voor Quinten Metsys, in de 17de eeuw opgesteld door Cornelis van der Geest, vriend van P. P. Rubens en, evenals deze laatste, groot bewonderaar van Metsys' kunst.

Röntgen-onderzoek wees een aangezette vertikale strook aan, links in het paneel en met de scheidingslijn nagenoeg rakelings langs de haarrand van het model. Neemt men aan dat ook deze toevoeging uit de 17de eeuw stamt, doch niet zonder meer dat zij een beschadiging herstelde, dan rijst de vraag of het authentieke rechterdeel met de wel ongewone cadrage niet eerder als een fragment te beschouwen is van één van die in strenge nevenschikking opgebouwde groepsportretten in de aard van Jan van Scorels *Jeruzalemvaarders* (Haarlem, Frans Halsmuseum).

Aan de gegrondheid der toeschrijving wordt niet getwijfeld : zij kan steunen op de vergelijking met tal van andere portretten uit het oeuvre van de meester, o.m. met zijn *Portret van Jan David Jorisz* (afb. 2, Basel, Kunstmuseum) of zijn *Portret van een geestelijke* (afb. 3, Weimar, Schloßmuseum). Vergelijking met bekende zelfportretten uit die tijd, o.m. met dat van Van Oostzanen (afb. 4, Amsterdam, Kunsthandel, 1973), waarbij het steeds opvalt dat de kunstenaars zichzelf bij het schilderen in de ogen keken, sluit evenwel de hypothese niet uit dat Jan van Scorel in het Frankfortse portret zichzelf zou hebben in beeld gebracht. De geportretteerde is volgens de auteur overigens identisch met het model van het *Herenportret met rotslandschap* (afb. 5, Berlijn-Dahlem, Gemäldegal.).

Jan van Scorels portretkunst wortelt in die van zijn leermeesters Jacob Cornelis van Oostzanen en Jan Gossaert, maar ook in die van Quinten Metsys. Deze laatste echter aanvaarden als de auteur van het Frankfortse portret — Friedländer doet dit op basis van een verkeerde interpretatie van het opschrift — is niet verantwoord als men het vergelijkt met de van zijn hand bekende portretten, zoals o.m. zijn *Herenportret met doorzicht op een landschap* (afb. 6, Frankfurt, Städelsches Kunstinst.), portretten die niet zo monumentaal zijn opgevat als de latere van Van Scorel. Deze had direct invloed ondergaan van de Venetiaanse portretkunst van rond 1520, ook al oriënteerde hij zich bewust op de Oud-Nederlandse portrettraditie : die van Van Eyck, Memling en Metsys. De auteur insisteert op de wisselwerking tussen inheemse beeldtraditie (compositie, iconografie, enz.) en Italiaanse stijlelementen, wisselwerking die ook aantoonbaar is in het werk van Bruegel of Pieter Coecke van Aelst.

Uit het opschrift blijkt dat de 17de-eeuwse bezitter of restaurateur van het bestudeerde portret bekend was met Carel van Manders en Lampsonius' anekdotische teksten over Metsys (die uit liefde voor een vrouw van goeden huize het smeden had verwisseld met het schilderen), evenals met het grafschrift van Metsys door Van der Geest. Van deze laatste weet men uit Willem van Haechts *galerijgezichten* dat hij werken van Metsys bezat, o.m. het zoëven geciteerde *Herenportret* (afb. 6). Het is dan ook niet uitgesloten dat ook het kwestieuze Metsysportret aan de Metsysbewonderaar Van der Geest heeft toebehoord. Het kan overigens vergeleken worden met Hondius' nagravering voor de tweede uitgave van Van Manders *Schilderboeck* (afb. 7, 1617) van een door Wiericx gestoken Metsysbeeltenis die zou teruggaan op het verloren zelfportret (H. Hymans), door de schilder geschonken aan de Antwerpse St.-Lucasgilde die het bewaarde tot 1794.

Treffender is nog de gelijkenis in gelaatstrekken met Metsys' *H. Lucas* die we kennen uit een Wiericx-gravure en uit een fragmentarisch bewaard tafereel (afb. 8 en 9, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga) en die als een zelfportret was opgevat. Dit alles zet de hypothese kracht bij dat de ca. 1525 zowat dertigjarige Van Scorel bevriend was met de oudere Metsys en dat het portret in het Städelsches Kunstinstitut een van zijn hand stammend Metsysportret is.

Tenslotte wijdt de auteur enkele beschouwingen aan de opkomst benoorden de Alpen van het op zichzelf staande individuele portret, trekt in dit verband een lijn van Jan van Eycks *Man met tulband* naar Joos van Cleves *Zelfportret met anjer* (afb. 11, Lugano, Verz. Thyssen), via de Eyckiaanse *Man met anjer* (afb. 12, Berlijn-Dahlem, Gemäldegalerie), en situeert in deze samenhang de ontwikkeling van het Oud-Nederlandse zelfportret en kunstenaarsportret waarvan het besproken stuk wellicht één der zeldzame, van rond 1525 daterende voorbeelden is.

CHRISTIANE VAN DEN BERGEN-PANTENS

Le « Triptyque Micault » de J. C. Vermeyen

Etude historique

INTRODUCTION

Le « Triptyque Micault » des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles [1] (fig. 1-2) était, à l'origine, conservé dans la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Sainte-Gudule, où il ornait l'autel Saint-Lazare. L'invasion de la Belgique par les armées françaises en 1794 entraîna notamment la suppression des biens des couvents et des églises et, parmi eux, des œuvres d'art qui les ornaient. Les plus belles furent dirigées vers Paris ; les autres furent entassées à Bruxelles dans divers dépôts où, dès 1795, une commission sélectionna d'une part les meilleures qui formèrent le fonds des collections du musée des Beaux-Arts actuel, et de l'autre ce qu'elle considérait comme rebut [2].

Le tableau qui nous occupe fut rangé dans cette dernière catégorie comme ne pouvant « contribuer en aucune manière, ni aux progrès des arts, ni à l'ornement du museum de peinture » [3]. Destiné à retourner à l'église Sainte-Gudule [4], il resta néanmoins dans le dépôt pour une raison que nous ignorons, et il entra même au musée où il est encore aujourd'hui.

Parlant du triptyque à cette époque, il convient de faire immédiatement une restriction : en effet le panneau central et les volets semblent avoir été séparés l'un de l'autre dès leur transport de Sainte-Gudule [5]. Ils sont en tout cas catalogués de façon séparée au musée et, en 1836, on perd la trace du panneau central, probablement retourné déjà dans les réserves. Les volets furent donc longtemps exposés seuls [6]. En 1863, E. Fétis, conservateur du Musée, identifia les donateurs,

[1] Inv. n° 679 pour le panneau central (145×125 cm), n° 385 pour les volets (151×57 cm).

[2] A propos de l'historique des collections, voir notamment la notice historique du Catalogue des Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique par E. FÉTIS, Bruxelles, 1889, 6e éd., pp. 1-94 et du Catalogue du même Musée par A. J. WAUTERS, Bruxelles, 1906, 2e éd., pp. XIX à XXXIII.

[3] Ch. PIOT, *Rapport à M. le ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, 1883. Annexe LXVIII, p. 251, n° 12, *La résurrection de Lazare*.

[4] Ch. PIOT, *op. cit.* Réponse aux administrateurs des biens de l'église Sainte-Gudule à propos de la restitution des tableaux enlevés à leur église et déposés au musée de l'école centrale. Il ne semble pas avoir été emmené à Paris, contrairement à ce qu'avance Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *Le Triptyque Michault aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, in : *Miscellanea Leo Van Puyvelde*, Bruxelles, 1949, p. 89.

[5] Ch. PIOT, *op. cit.*, ne cite que *La résurrection de Lazare*.

[6] A. J. WAUTERS, *Jan Cornelisz. Vermeyen, peintre de Charles Quint*, Bruxelles, 1901, 1° Le triptyque des Micault au musée de Bruxelles, pp. 1-20.

grâce aux armoiries qu'ils portaient, comme étant Jean Micault, receveur général de Charles Quint, son épouse Livine Cats van Welle et leurs enfants [7].

En 1895, J. Th. de Raadt prit connaissance d'une aquarelle authentique de la fin du XVIIe siècle, qui reproduisait l'ensemble du triptyque [8] (fig. 3). En 1900 enfin,

[7] Une biographie détaillée de ces personnages fut ensuite publiée par J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *Les Micault belges, leurs portraits et leur histoire*, in : *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, Bruxelles, 3, 1889, pp. 97-141.

[8] J. Th. DE RAADT, *Encore un mot sur le triptyque des Micault*, in : *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, Bruxelles, 9, 1895, pp. 415-417. Cette aquarelle est conservée au Ministère des affaires étrangères (MAE), ms n° 231, f° 150 v°. Elle existe aussi et de meilleure qualité dans le manuscrit de la Bibliothèque royale (B.R.) II 4537. Le triptyque se présente, d'après ces reproductions, de façon différente, le panneau central surmontant les volets. Il ne s'agit pas de la présentation qu'il avait à l'origine, mais suite aux déménagements qu'il subit dans la chapelle au cours des travaux qui s'y déroulaient (voir description ci-dessous). Cette présentation particulière est signalée par G. P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, p. 77.

1. J. C. Vermeyen, *Triptyque Micault*, ouvert. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

grâce à ce document, A. J. Wauters, alors conservateur du Musée, put reconstituer matériellement le triptyque et l'attribua au peintre Vermeyen [9].

Le miracle de la résurrection de Lazare que le triptyque illustre est annoncé au revers des volets. Celui de gauche montre le Christ suivi de trois apôtres. Il fait pendant à une femme quittant une maison, devant qui s'agenouille un enfant et que suit des yeux une autre femme mi-cachée dans l'embrasure d'une porte. De 1863 à 1895, c'est-à-dire tant que ne fut pas soupçonné le sujet du panneau central, ces deux scènes furent identifiées comme Jésus se rendant au mont des Oliviers suivi de trois apôtres et Agar chassée par Sarah de la maison d'Abraham.

Une fois que le panneau central fut connu, ces scènes prirent leur véritable signification que rapporte l'Evangile de saint Jean. Il s'agit en effet de Marthe et de Marie, sœurs de Lazare, qui font chercher Jésus, et lui disent : « Seigneur, si tu avais été ici, notre frère ne serait pas mort ». Jésus part avec elles au sépulchre et il leur enjoint d'enlever la pierre.

[9] A. J. WAUTERS, *op. cit.*, note 6. A. J. WAUTERS, *Le Musée de Bruxelles, tableaux anciens. Catalogue abrégé*, Bruxelles, 1900, p. 52 ; A. J. WAUTERS, *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du musée de Bruxelles*, 2e éd., Bruxelles, 1906, p. 195.

2. J. C. Vermeyen, *Triptyque Micault*, fermé. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

C'est la scène représentée au panneau central : devant le groupe des apôtres (présentés au premier plan) et des Juifs (à l'arrière, coiffés de turbans) qui se bouchent le nez et se prennent la gorge étouffés par l'odeur nauséabonde qui s'élève du tombeau [10], le Christ appelle trois fois Lazare par son nom ; celui-ci se relève, couvert d'un suaire et lié de bandelettes dont ses sœurs l'aident à se débarrasser [11].

Sur l'avers des volets sont représentés Jean Micault, Livine Cats van Welle et leurs enfants. Ils se découpent sur un paysage où alternent, comme dans le panneau central, des éléments d'architecture classique et orientale et des scènes diverses sans rapport avec les donateurs [12]. Les personnages eux-mêmes ont des

[10] En rappel de la réflexion de Marthe : « Seigneur, il sent déjà ».
[11] Lors de la restauration de l'œuvre en 1972-1973, Mlle Y. Dewals, restauratrice du Musée, a enlevé un léger voile qui cachait la nudité de l'enfant au premier plan et qui était surpeint. Celle-ci a également remis à jour le cadavre brunâtre de Lazare gisant au fond du caveau, et qui était couvert de surpeints.

3. *Le Triptyque Micault*, aquarelle anonyme, fin XVIIe siècle. Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, Ms n° 231 f° 150 v°.

silhouettes fortement charpentées, des visages rectangulaires, des mains aux doigts allongés mais vigoureux.

Ces divers éléments ont incité les historiens d'art à attribuer le triptyque à Jan Cornelisz. Vermeyen. Peintre d'origine hollandaise, né en 1500 et qui mourut à Bruxelles en 1559, il se fixa à Bruxelles, visita l'Espagne et accompagna Charles Quint dans son expédition de Tunis en 1535 [13]. Il retraça la victoire de l'empereur dans une suite de cartons de tapisseries exécutées à Bruxelles par Pannemaker et conservées à Vienne [14]. Il est l'auteur de plusieurs portraits et de quelques tableaux

[12] Sur le volet droit, seule la fontaine rappellerait peut-être le patronyme de la donatrice (Welle).

[13] Contrairement à ce que d'aucuns ont avancé, Micault ne participa certainement pas à la bataille de Tunis (1535), étant à cette époque fort âgé et retraité (voir *infra*).

[14] Une peinture de cette bataille, dans le style de ce peintre, est conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 1509, toile, 139×211 cm (photo A.C.L. B 213 956 et B 182 863. Détail avec aqueduc B 213 953). Cette victoire suscita un grand enthousiasme aux Pays-Bas, comme en témoignent de nombreux manuscrits. La présence de l'empereur lui-même à la tête de l'armée incita plusieurs de ses proches, des membres de sa chancellerie, d'artistes comme Vermeyen et des poètes comme Jean Second, à participer à l'expédition.

qui étaient jadis à l'église Sainte-Gudule. Ce peintre et le donateur faisaient donc partie de l'entourage de l'empereur et résidaient dans la même ville, et ces circonstances historiques confirment donc aussi l'attribution du tableau. Comme on pourra le constater, il s'agit d'une œuvre tardive de l'artiste [15].

JEAN MICAULT ET SA FEMME

Jean Micault était issu de Philibert Micault, lieutenant du duc de Bourgogne dans la châtellenie de Pommard [16], et de Jeanne de Conroy. Alors que son père et une partie de sa famille restaient en Bourgogne [17] — où elle subsistait encore à Pommard au début du siècle en donnant même son nom à un clos encore réputé aujourd'hui [18] — Jean Micault remonta vers les Pays-Bas, à l'exemple de nombreux de ses compatriotes employés dans nos pays par les ducs de Bourgogne [19].

Les recherches menées dans les archives à Bruxelles et à Lille permettent de réunir à son propos des éléments jusqu'ici inédits [20]. Jean Micault apparaît pour la

[15] Cela confirme la datation avancée par M. J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, XII, Leyde, 1935, pp. 163-164.

[16] Voir M.A.E., ms n° 219, f° 25 v°, et non « châtelain de Pommard » comme cela a été écrit. D'après les recherches aimablement entreprises par M. Rigaud, conservateur des archives de la Côte-d'Or, dans les comptes fort lacunaires de ladite châtellenie, le châtelain de l'époque aurait été Hugenin de Chanceaux. Le lien de parenté entre les Courbeton, châtelains à la fin du XIVe siècle, et les Micault-Courbeton, doit encore être prouvé.

[17] Ce sont les Micault-Courbeton qui étaient encore propriétaires de vignobles dans la région de Pommard en 1915, cf. L. A. LICHET, *Guide bourguignon*, Dijon, s.d., pp. 220-221. Le dernier du nom mourut au cours de la seconde guerre mondiale. Des fermoirs de livres datant du XVIIIe siècle, aux armes de cette branche, sont reproduits dans l'*Armorial du bibliophile français*, t. II, pl. 157-158. Au XVe siècle, un certain Micault avait offert un tableau à l'église de Pommard, illustrant la vie de saint Pierre et dépeignant les effigies et les armes de plusieurs membres de cette famille, cf. L. A. LICHET, *op. cit.* et J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, p. 116, note 1. Un panneau y est toujours conservé.

[18] Le clos Micault (ou Micot) de 2 ha 70 a 90 ca. Classé parmi les premiers crus, il appartient actuellement à M. le vicomte F. X. de Vaux qui habite la demeure voisine du « château Micault » dont le clos dépendait jadis et qui, lui aussi, existe encore. Quelques indications à propos du château et de certains membres de la famille Micault figurent dans J. DELISSEY, *Monographie de la commune de Pommard*, in : *Mémoires de la Société de Beaune*, t. 53, Beaune, 1966, p. 52 (aimablement communiqué par M. le vicomte F. X. de Vaux).

[19] La biographie de Jean Micault est reprise notamment dans l'étude de J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, puis par G. DANSAERT, *Notice au sujet d'un linge damassé du XVIe siècle*, in : *Revue héraldique et onomastique*, Bruxelles, 1927, n° 4, pp. 59-69. Voir aussi F. KOLLER, *Au service de la Toison d'or (les officiers)*, Dijon, 1971, pp. 74-76, G. PREUDHOMME, *Jean Micault*, in : *Biographie nationale*, t. 37, suppl. t. 9, fasc. 2, Bruxelles, 1972, col. 585-586, et quelques manuscrits, notamment ms B.R. 19753, doc. 145.

[20] Il convient de citer dès à présent les papiers personnels de plusieurs membres de la famille Micault et notamment du receveur général, inclus dans le fonds des archives de la famille Lalaing, conservé aux A.G.R., dont l'*Inventaire* a été publié par A. VAN NIEWENHUYSEN, Bruxelles, 1970, n°s 633, 634, 635 notamment (référence aimablement signalée par M. L. Robijns de Schneidauer).

première fois dans les comptes de la recette générale des finances en 1499, au service d'un autre bourguignon, Simon Longin. Il est déjà chargé de missions et rend le compte de l'année à son « maistre » [21]. Les diverses charges qu'il effectue les années suivantes, supposent déjà un certain âge et une expérience reconnue [22].

En 1505, il remplace Chrétien de Bourges et « tient » le compte du receveur [23] ; il dirige d'autres clercs subalternes et supervise leur travail « de minuter et grosser les quictances, certificacions, lettres closes, estats, rolles et autres escriptures » [24].

En 1506, Philippe le Beau part pour l'Espagne [25]. Jean Micault est nommé son argentier, c'est-à-dire délégué du receveur général auprès du souverain, pour tenir ses comptes durant tout son voyage [26]. On lui remet alors des sommes considérables dont il sera responsable. Il occupe cette fonction l'année suivante [27]. Le 14 juillet 1507, il prête serment à Malines dans les mains de la duchesse de Savoie, Marguerite d'Autriche, et remplace Simon Longin, atteint par l'âge et

[21] A.G.R. Microfilm Lille, B 2165, RGF n° 35, f°s 167-172 (1499). Menuz voyaiges « A Jehan Micault clerc... », le 26 novembre 1499.
A.G.R. Microfilm Lille, B 2165, RGF n° 35. Deniers renduz... Despence commune, f°s 287-290. « A Jehan Micault, clerc, qui a rendu ce present compte ». Il n'est cependant pas le « clerc tenant le compte du receveur général », charge occupée jusqu'en 1505, semble-t-il, par Chrétien de Bourges.
A.G.R. Microfilm Lille, B 2169, n° 11 (1500), f°s 51-55. « Jehan Micault, clerc » voyage de Gand à Termonde le 13 janvier 1500 pour collecter diverses sommes dues à la recette générale et les rapporte à Bruxelles. *Ibid.*, n° 13, f°s 60-65, il part de Bruxelles le 4 février pour Berg-op-Zoom, Anvers et Malines, dans le même but.

[22] A.G.R. Microfilm Lille, B 2173, n° 26 (1501), f°s 123-128. « Jehan Micault, clerc » va le 2 août 1501 de Bruxelles à Banloo, où le duc chassait, porter diverses lettres de décharge.
A.G.R. Microfilm Lille, B 2181, RGF n° 15, (1503), f°s 70-76. Menuz voyages. « A Jehan Micault, clerc dudit receveur général » se rend pendant huit jours à Malines auprès du comte de Nassau ; Simon Longin (receveur général du 10 janvier 1492 à 1505) était alors à Lille pour assister à la reddition de ses comptes.
A.G.R. Microfilm Lille, B 2185, RGF n° 19, (1504), n° 4, f° 89. Menuz voyages. Il se rend de Bruxelles à Anvers pour recevoir la recette du receveur de cette ville et pour payer plusieurs petites bagues ainsi que de la vaisselle d'argent que le duc Philippe avait achetées à la foire de cette ville.

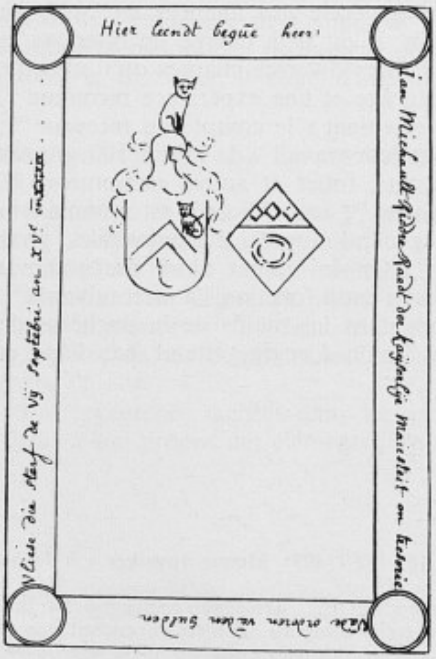
[23] A.G.R. Microfilm Lille, B 2191, RGF n° 61, (1505), n° 29, f°s 296-301. « A Jehan Micault, tenant le compte dudit receveur général ».

[24] A.G.R. Microfilm Lille, B 2185, RGF n° 34 (1504), f°s 164-169. Dons et récompenses.

[25] Philippe le Beau partit pour l'Espagne le 23 avril 1506 et mourut à Burgos le 25 septembre de la même année, mais il préparait ce voyage depuis avril 1505. Le retour mouvementé de sa suite vers les Pays-Bas et le partage que différents seigneurs firent des joyaux du duc et de sa vaisselle lors de ce voyage sont contés par un anonyme, *Relation du deuxième voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1506*, publié par M. GACHARD, *Collections des voyages des souverains des Pays-Bas*, I, Bruxelles, 1876, p. 453. Micault n'y est pas mentionné mais il semble que son attitude fut fort appréciée par l'archiduchesse d'Autriche. Ceci ressort des lettres le nommant receveur général des Finances en 1507, voir note 28.

[26] A.G.R. Microfilm Lille, B 2191, RGF n° 26 (1505), f°s 121-126. Officiers-Gaiges. « A l'argentier du roy de Castille. A Jehan Micault, conseillier, argentier et commis a tenir le compte de la despence extraordinaire du roy durant son voyaige d'Espaigne ».

[27] A.G.R. Microfilm Lille, B 2197, RGF n° 16 (1506), f°s 74-79 et RGF n° 17, f°s 79-84.



4. *La pierre tombale de Jean Micault et de Livine Cats van Welle*, dessin anonyme, fin XVIIe siècle. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Ms G 1511, f° 363.
(Copyright Bibliothèque royale, Bruxelles)

la cécité, comme receveur général des finances [28]. Il occupe ces fonctions jusqu'en 1535 [29].

En 1522, en plus de la charge précitée, il est nommé trésorier de l'ordre de la Toison d'or [30]. Le trésorier avait la garde des chartes et privilèges de l'ordre ainsi que de tous ses joyaux, tapisseries et livres. Il gardait les manteaux et les robes des chevaliers et ne les leur remettait qu'à l'occasion de chaque chapitre.

[28] A.G.R. Microfilm Lille, B 2202, RGF n° 1 (1507), f°s 1-25. « Compte premier de Jehan Micault, conseillier et receveur de toutes les finances ». Sa lettre de nomination, émise conjointement par Maximilien d'Autriche et son fils Charles, précède le compte.

[29] Les comptes de Jean Micault, du 14 juillet 1507 au mois de juin 1535 compris, sont conservés aux A.G.R., CC n°s 1876-1889. Un compte particulier de 1521, A.G.R., CC 44 564, le concerne également. Dès le 22 septembre 1504, Simon Longin proposait Jean Micault comme remplaçant, voir A. VERKOOREN, *Inventaire des chartes et des cartulaires de Luxembourg*, Bruxelles, 1921, acte n° 2029, donné à Bois-le-Duc. Acte cité dans un autre passé à Bruxelles le 31 janvier 1509, conservé aux A.G.R., CC n° 136, registre aux chartes de Brabant, f° 238. Une gratification spéciale fut allouée à Jean Micault après treize ans, en raison de ses divers voyages et de ses loyaux services, cf. A.G.R. Microfilm Lille, B 2201, n° 31 (1521), f°s 148-152. Gaiges.
Les archives de Lille B 2261/78 431 (acte du 26 février 1516) possèdent les lettres de commissions, délivrées par le « prince d'Espagne », maintenant Jean Micault dans l'office de receveur général, et contenant le détail de ses attributions. Aimablement signalé par R. Robinet, archiviste de Lille.

[30] A.G.R. Microfilm Lille, B 2309, RGF n° 1 (1522), f°s 1-4. « Jehan Micault, conseillier, trésorier de l'ordre de la Toison d'or et receveur général de toutes les finances ». C'est de cette façon qu'il apparaît désormais dans l'intitulé de ses comptes.

Il tenait enfin les comptes des rentes, legs et autres biens de l'ordre. Aux assemblées et chapitres il était « accoustré d'une robe de velour rouge cramoisy, de mesme façon que celles des chevalliers sauf qu'elle n'est brodée de fusils d'or comme pour les autres et qu'il ne porte le collier et Thoison dudit ordre » [31]. C'est du manteau de trésorier que Micault est vêtu sur le tableau.

En 1524, il est chevalier [32], ce qui explique peut-être l'appareil guerrier dont il est revêtu sur le tableau. Le 13 mai 1535, « opstant son ancien âge et debilitation de sa personne », l'empereur consent à le décharger de ses fonctions de receveur général. Mais en raison des fidèles services qu'il a rendu « depuis 30 ans et plus », il le nomme maître extraordinaire de la Chambre des Comptes pour les affaires du duché de Luxembourg et du comté de Chiny « tenans résidence en cette vil'e de Bruxelles » [33]. C'est là qu'il meurt le 7 septembre 1539 [34]. Il est enterré à Sainte-Gudule dans la chapelle du Saint-Sacrement [35] (fig. 4).

C'est à F. KOLLER, *op. cit.*, que revient le mérite de signaler le nom de Philippe Numan, beau-fils de Philippe Haneton, qui exerça cette charge après ce dernier, peut-être comme simple « interrimaire ». Néanmoins, pratiquement, c'est à Haneton que Micault succéda, le jour de Pâques fleuries 1522 (c'est-à-dire le 13 avril 1522), cf. A.G.R., Manuscrits divers 1050, f° 338 v°. Il est cité comme trésorier dans des actes, conservés aux A.G.R., Chartes de Brabant, datés des 23 novembre 1525, 23 septembre 1527, 15, 20 et 21 avril 1528, 10 mars et 25 août 1533, 10 octobre 1535.

[31] F. KOLLER, *op. cit.*, pp. 55-56.

[32] J. Th. DE RAADT, *De heerlijkheden van het land van Mechelen. Niel en zijne heeren*, Gent, 1889, p. 99. Acte du 22 mars 1524 : Jean Micault, chevalier, et son épouse, achètent conjointement le fief de Niel-lez-Malines. Cité comme tel : A.G.R., Chartes de Brabant, 7 avril 1525 ; A.G.R., Chartes de Luxembourg, n° 2159. La Haye, 6 septembre 1525. « Notre amé et feal chevalier, conseillier, trésorier de notre ordre et receveur general de noz finances, messire Jehan Micault ». Il ne porte pas ce titre dans l'intitulé de ses comptes. Il porte le titre de messire, dans un acte daté du 1er octobre 1531, cf. A.G.R., CC n° 138, Registre aux Chartes de Brabant, f° 75 v°. On ne comprend dès lors pas la date du 3 décembre 1531 avancée par l'*Inventaire des Archives de l'ordre de la Toison d'or* par E. J. DE TURCK (A.G.R., Manuscrits divers, 1050, f° 350 v°) comme étant celle de sa nomination de chevalier.

[33] A.G.R., CC, Registre aux Chartes de Brabant, n° 138, f° 215. Il y est nommé comme successeur éventuel de Maximilien Quarré, maître ordinaire, ou de Pierre Boisot, maître extraordinaire, de ladite chambre. Notons que le même « débouché » avait été offert à Simon Longin.

[34] Le 29 décembre 1539, des revenus sont attribués à sa veuve, provenant de ses possessions en Zélande, cf. R. FRUIN, *Rijksarchief. Depot in de provincie Zeeland. De rekeningen en andere stukken in 1670, uit de Hollandsche rekenkamer naar de Zeeuwsche overgebracht. Het bourgondisch-oostenryksche tydvak, 1433-1584*, La Haye, Nijhof, 1909, p. 351, acte n° 780. Différents documents relatifs à sa succession (21 novembre 1539) figurent dans l'*Inventaire* des archives de la famille Lalaing (voir note 20), n° 634.

[35] B.R., Manuscrit G 1511, f° 363, donne un dessin de sa pierre tombale et de son épitaphe : « Ian Michault, riddre, raedt der Kaijserlije maiesteit en tresorie van den orderen van den Gulden Vliese, die sterf de VII septembri an. XV^{C} en XXXIX ». Dessin par le notaire Henry, 1700. Attestation de concordance avec l'original par Alexandre de Ry le 14 octobre 1698 et C. Zeghers, 6 août 1703. L'épitaphe se trouvait « tusschen het tafereel van M'her Jan Micault riddere ende het epitaphe van M'her Nicolas Micault insgelyckx riddere syn sone is daer mede in affbeldinge ende geschrift... ». Le manuscrit B.R., Fonds Merghelynck, n° 34, Epitaphier, f° 70 v° est le seul qui décrit un monument funéraire avec priants, en relief, portant les quartiers et épitaphe de Jean Micault et de son épouse en ces termes : « En ladite eglise [Ste Gudule], en la chappelle du Sacrement, est en haut taillies, un homme vestus d'un long manteau, sa femme a l'opposite, priant la Trinité, accompagnés

5. Le *Cattenhuys*, alias « le Chat », à Eppeghem, d'après la carte de Mathieu Bollin, fin XVIe siècle.

6. La tour du *Cattenhuys*, état actuel.

Il était seigneur de plusieurs terres et grosses fermes, à Oistersteyn, qu'il acheta le 7 mai 1535 [36], à Heetvelde-lez-Eppeghem près de Vilvorde, dont il releva le manoir en 1511-1512 [37], du fief de Nielbroeck-lez-Malines en 1524 [38], de celui de Moelwijck qu'il relève en 1521 [39]. La ferme qu'il acquit le 5 octobre 1509, qui se transmit à sa descendance pendant plusieurs générations, et qui a la tradition la plus pittoresque, est néanmoins celle qui se dénomme le « Cattenhuys » ou, en

de leurs armoiries respectives, des quartiers La Baume, Conroy, Noreulx, Campo, Botlaer, Almonde, et d'une épitaphe, en français : Chi gist messire Jehan Micault, chevalier, conseillier de l'empereur et tresorier de son ordre de la Thoison, seigneur d'Osterteyn, qui trespassa le 7e jour de septembre l'an 1539. Chy gist dame Lievine Van Cati [*sic*], femme dudit messire Jehan Micault, laquelle trespassa l'an 1546, le 26e de mars ». Tout cet ensemble semble avoir disparu, peut-être lors des travaux de 1622.

[36] Seigneurerie zélandaise dans le sud de l'île de Schouwen (Dusvelant). Gravure des ruines du château dans M. SMALLEGANGE, *Nieuwe cronik van Zeeland*, Middelburg, 1696, rééd. anastatique de Van Benthem et Jutting, 1966, Middelburg, Holland, p. 697, n° 2.
A propos des biens de Jean Micault en Zélande, voir A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634, plus particulièrement f°s 45-45 v°. Pour les autres biens en Zélande, voir *passim*.

[37] J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, p. 117.

[38] J. Th. DE RAADT, *De heerlijkheden van het land van Mechelen*, *op. cit.*, p. 99.

[39] A.G.R., CC 17153, compte de relief des fiefs pour le duché de Brabant. 1520-1521, 7 juin, f° 385 v°. « Janne Micault, raedt ende ontfangher general ons Heeren des Keysers » relève le fief de Moelwijck dans la paroisse de Merchtene. Nous remercions M. A. Vanrie, assistant aux A.G.R., qui a bien voulu prêter son concours à ces vérifications.
Les autres fiefs de Jean Micault sont décrits dans A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634.

d'autres termes, la seigneurerie d'Indevelde [40] (fig. 5). C'était une grosse maison de campagne, avec des pâtures et des étangs, sise dans les environs d'Eppeghem-lez-Vilvorde et dont il subsiste encore une tour délabrée (fig. 6). Etymologiquement ce mot « Catte » désignait un endroit situé à la périphérie d'une agglomération, propice à la défense de celle-ci [41]. Mais l'installation des Micault-Cats, qui portaient des chats dans leurs armoiries, favorisa l'éclosion de la tradition qui voulut que ce fussent ces chats mêmes qui avaient donné leur nom à la maison.

Plusieurs œuvres ou fondations que nous examinerons plus loin semblent indiquer que Micault pût habiter Malines et Bruxelles. Nous avons vu qu'il avait acquis Eppeghem en 1509. G. Dansaert avance qu'il habita aussi un somptueux hôtel au quai de la Mélane à Malines ; les archives apprennent qu'il l'avait acheté le 29 juillet 1529 [42]. Au début du siècle, ses missions paraissent partir de Bruxelles, ville où naquit sa fille Eléonore en 1513 et où il acheta le 26 septembre 1518 l'hôtel dit de Goux [43] ; vingt ans plus tard, il vivait au Cantersteen avec Livine van

[40] A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634. Il avait acquis Eppeghem de Catherine et Thorie Van Hofstaden, cf. l'état des biens ayant trait au domaine d'Eppeghem et autres papiers, dressé le 21 novembre 1539, à l'intention de Charles Micault, après le décès de son père, f° 60 v° et suivants.
A. WAUTERS, *Histoire des environs de Bruxelles*, nouvelle édition, Bruxelles, 1972, livre 6 C, p. 18, fig. 24 et 25 : détails d'une carte figurative dressée par Mathieu Bollin (fin XVIe siècle), dans le but de rechercher les moyens de prévenir les inondations de la Senne, et montrant le Cattenhuys. Prêté aimablement par M. Verbesselt, conservateur de la Section folklore aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. La figure 26, page 19, montre l'entrée de la ferme en 1900 (carte postale).

[41] Un article exhaustif à propos de ce terme a été publié par G. DES MAREZ, *De Catte en de verloren cost*, in : *Feestalbum Isidoor Teirlinck*, Louvain, 1931, pp. 143-151. Voir aussi J. VERBESSELT, *Het parochiewezen in Brabant tot het einde van de 13de eeuw. Geschied- en Oudheidkundig genootschap van Vlaams-Brabant*, X, Pittem, 1969. Eppegem p. 234, note 39. Contrairement à ce qu'avance A. WAUTERS, l'auteur signale que le donjon existe toujours et que le mot « catte » n'indique pas un chat mais l'extrémité d'un territoire. Certaines rues sont dénommées « Kattestraten » lorsqu'elles sont situées aux limites de grandes communes. Ce serait donc l'équivalent d'Indevelde (Einde-veld = champ de la fin). Notons qu'à Bruxelles le quartier du « Chat », limité par l'avenue Brugmann, l'avenue des Ormeaux et l'avenue Winston Churchill, a probablement la même origine, sans rapport avec l'animal du même nom.

[42] G. DANSAERT, *op. cit.*, p. 64. Cet hôtel appartint ensuite aux Gottignies et se trouvait à l'emplacement du numéro 22 du quai (en 1927). Nous n'avons pas pu vérifier ceci. Il avait acheté cette propriété le 29 juillet 1529 avec son épouse, cf. A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634, f° 95.

[43] Voir A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la ville de Bruxelles*, nouvelle édition, Bruxelles, 1969, livre 3, p. 350. Il s'agit de l'hôtel dit de Goux, dont l'entrée s'ouvrait rue des Sols, et qui appartenait en 1491 et en 1499 à Guillaume de Goux, chambellan de Philippe le Beau, cf. A.G.R., CC 44831, censier de Bruxelles de 1491, f° 14 (paroisse Sainte-Gudule) et A.G.R., CC 44832, censier de Bruxelles de 1499, f° 26. Par après, cet hôtel appartint à Jean Micault qui l'acheta le 26 septembre 1518 à Jean le Fèvre, fils de Roland, cf. A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634, f°s 85 v°-86, au contraire de ce que semblent avancer A. HENNE et A. WAUTERS, *ibid.* ; la mention originale dit : « Willem van Goux here vanden lande van Wedergate van de Goidshuyse Van Everbode wegen vanden huyse geheeten Thuys van de Goux inde Scoenaerts strate ». Au-dessus du nom qui est barré : « Jan Micault, ontfangher generael » (mention tardive). De la même main, en marge : « anno XXX° ».
Cet hôtel et l'hôtel Cotereau étaient séparés l'un de l'autre par une petite ruelle dont

Welle, son épouse, dans une maison appelée « De Fonteyne », à cause d'une fontaine qui s'y trouvait [44], et dont le souvenir est peut-être perpétué par celle qui est peinte dans le tableau derrière la donatrice. Le nom de celle-ci d'ailleurs (Welle = la source) est peut-être aussi rappelé par la même occasion. Enfin, il possédait une maison à Lille en 1510 [45], qui devait lui servir de pied-à-terre lorsqu'il se rendait dans cette ville pour remettre ses comptes aux contrôleurs de la Chambre.

Lors de l'achat de la seigneurerie d'Indevelde en 1509, il était l'époux de Livine Cats van Welle, fille de Nicolas, châtelain de Gouda et bailli de Zierickzee. Elle mourut le 2 avril 1547 et fut enterrée aux côtés de son époux dans la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule [46]. Plusieurs naissances suivirent leur mariage : celle de Charles, suivant ou précédant celle de la fille aînée Eléonore, née en 1513 [47], celle de Marguerite puis celle de Nicolas en 1518 [48]. Nous connaissons trois œuvres d'art commandées par le couple au début de leur mariage ou à son occasion, à savoir une nappe brodée à leurs armes et deux tableaux armoriés également.

Le fragment de la nappe et la serviette brodés aux armes de Jean Micault et de son épouse, conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles [49] (fig. 7), firent probablement partie du trousseau de mariage des époux. C'est le plus ancien spécimen connu de linge de table conservé chez nous. Les historiens de l'art l'ont identifié comme un travail tissé à Malines, dans l'atelier de Jacques de Hoochboosch. On y voit dans un encadrement de fleurs, de feuillages et d'animaux, les armoiries des Micault « d'azur au chevron d'or accompagné de trois

l'impasse des Finances était un reste. C'est sur l'emplacement de ces deux maisons que le cardinal de Granvelle fit construire l'hôtel de Granvelle, dit des Finances, dont quelques éléments subsistants disparurent lors des travaux du Mont des Arts.

[44] Il l'avait acquise le 24 décembre 1528, cf. A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634, f° 94 v° ; description *ibid.*, f° 90. A. HENNE et A. WAUTERS se trompent en avançant que Micault revendit cet hôtel à Roland le Fèvre, puisque c'est dans ce bâtiment que sa veuve se remaria en 1545, voir Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, p. 91, note 4. Il s'agit d'une confusion entre les deux demeures bruxelloises.

[45] Archives de Lille, B 2215/75741, 24 juin 1510. Mandement de Marguerite d'Autriche, allouant 100 lb de gros à Jean Micault pour faire placer dans « son nouvel ediffice à Lille » une verrière aux armes de Charles Quint. Aimablement signalé par R. Robinet, archiviste de Lille.

[46] Elle porte, sur le tableau, un vêtement typique des Pays-Bas du Nord à l'époque (renseignement aimablement communiqué par Mlle B. Coppens, restauratrice à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles). A propos de son tombeau, voir note 34.

[47] Voir plus loin, note 66.

[48] Cette date figure sur sa pierre tombale, voir figure 10. La suite des premiers enfants apparaît comme telle selon les listes de rente à vie relevées dans l'*Inventaire des biens, cens, rentes d'Indevelde et autres papiers*, établi le 21 novembre 1539, voir A.G.R., *Inventaire Lalaing*, n° 634, f°s 15 v° à 17 v°.

[49] En 1927, ils appartenaient alors à une famille italienne qui en fit circuler la photo, semble-t-il, pour identification, voir G. DANSAERT, *op. cit.*, qui l'identifia. La photo est répertoriée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. T 2948, et à l'Institut royal du Patrimoine artistique, A.C.L., 9306 B, cliché 1933. Le fragment mesure 97×87 cm. Il a figuré à l'exposition des *Anciennes industries d'art de Malines*, Bruxelles, 12 mars-12 avril 1954 ; Malines, 17 avril-27 mai 1954, catalogue pp. 68-70, n° 485. Il a aussi fait l'objet d'un article de M. CALBERG, *Contribution à l'étude d'un service du XVIe siècle*, in : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3e série, 5e année, n° 1, 1933, pp. 7-13.

7. Nappage aux armes de Jean Micault et de Livine Cats van Welle. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

chats assis d'argent » et celles des Cats van Welle « de sable au fermail d'argent, au chef cousu de gueules, chargé de trois losanges accolés en fasce, d'argent ».

Une devise inscrite sur un listel accompagne chacune d'elles : « Sola virtus » celle de Jean Micault, « Naer dit en beter », celle de son épouse. Au centre, leurs armes sont parties dans un écu en losange avec leurs initiales I-L, liées par des lacs d'amour. Quatre saints sont également représentés : à gauche et à droite saint Jean-Baptiste et saint Liévin [50], patrons des donateurs, en haut et en bas saint Jean l'Evangéliste et sainte Barbe.

Le premier tableau, *Scènes de la Crucifixion du Christ*, appartint jadis à la famille des barons van Ghyseghem, de Termonde. Un de leurs enfants compta parmi les jésuites qui fondèrent l'Université de Saint-Louis et c'est ainsi que l'œuvre entra dans les collections de cette institution aux environs de 1834 [51] (fig. 8).

[50] G. DANSAERT, *op. cit.*, p. 65, pense que la présence des deux saints Jean n'est peut-être pas étrangère à celle de l'église des saints Jean-Baptiste et l'Evangéliste, proche du quai de la Mélane où habitait Micault. Mais ceci est infirmé par la note 42 ci-dessus. L'achat de la propriété eut lieu en 1529, bien après le mariage du receveur.

[51] Photo Université de Saint-Louis, 1965, C 2591. Huile sur bois, 152×125 cm. Ces renseignements sont aimablement communiqués par le professeur McNamee, S.J., St.-Louis University, Art and Art History Department.

Très traditionnel d'allure, l'œuvre présente néanmoins plusieurs détails de costumes qui la rattachent à l'école anversoise des environs de 1510. Les donateurs sont absents mais leurs armoiries sont pendues à une branche d'arbre en haut à droite, ce qui permet de supposer que le panneau n'eut jamais de volets.

Le second tableau, vingt-cinquième panneau de la *Vie de saint Rombaut*, se trouve actuellement à la cathédrale de Malines [52]. La scène représente divers pèlerins venus vénérer la châsse de saint Rombaut et apporter leurs offrandes aux prêtres en surplis assis derrière la table (fig. 9). Au premier plan Jean Micault et sa femme sont agenouillés derrière leurs prie-Dieu dont les tapis sont armoriés. Ce tableau appartient à l'atelier bruxellois du Maître de la Madeleine et les historiens de l'art le datent des environs de 1510. Une chapelle Michaux — variante du nom — avait aussi été érigée, semble-t-il, au début du XVIe siècle dans le collatéral nord de l'église Saint-Rombaut [53] et peut-être pourrait-on lier cette fondation et la donation du tableau.

LES ENFANTS MICAULT

De son mariage avec Livine Cats van Welle, Jean Micault procréa trois fils et quatre filles [54].

L'aîné des fils, CHARLES, est présenté sur le tableau agenouillé derrière son père, et portant les armoiries de sa famille sans casque ni cimier [55]. A la mort de son père, il était prévôt de l'église Notre-Dame à Bruges [56]. Il devint, à la suite d'achats

[52] Bois, 115×69 cm. J. MAQUET-TOMBU, *Le maître de la légende de Marie-Madeleine*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 6e pér., t. 2, 1929, p. 271 ; M. J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, XII, n° 25, p. 168, 18.
Le chanoine J. LAENEN, *Histoire de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines*, 2 vol., Malines, 1919-1920, le décrit, volume 2, page 111. La légende qui l'accompagne est celle-ci : « Maerschalck van der naringhen es sinte Rombaut, Syn dienaers behuet hy te water, te lande, Al haer vruchten nemt hy in syn behout, Dus gheeft hem een milde offerande ».

[53] J. LAENEN, *op. cit.*, pp. 102-103, fixe le début des travaux entrepris en cet endroit de l'église entre 1498 et 1502. Il ne possédait aucune donnée en ce qui concernait la chapelle « Michaux », voir p. 104.
Le chanoine E. STEENACKERS, *Autels et institutions dans les églises de Malines au début du XVIe siècle*, in : *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, t. 35, 1930, pp. 18-19, dit que dans l'église Saint-Rombaut, dans le chœur du Vénérable ou chapelle paroissiale (mur septentrional), au cours de la première moitié du XVIe siècle, il y avait trois chapelles parmi lesquelles la chapelle Michaux qui reçut un autel consacré à saint Jean l'Evangéliste. Y fut fondée une chapellenie avec charge de deux messes. Les recherches menées aimablement par M. H. Widart, archiviste du chapitre métropolitain de Malines, dans les archives de Saint-Rombaut, n'ont malheureusement donné aucun résultat, confirmant ceci.

[54] Les biographies de ceux-ci ont été soigneusement étudiées par J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, pp. 121-137.

[55] Les armoiries des Micault ont été peintes légèrement et les émaux du champ notamment laissent transparaître la couleur des tapis de prière.

[56] Cf. A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 634, daté du 21 novembre 1539, f° 1. Il l'était encore en 1544, cf. R. A. PARMENTIER, *Uitvaart van Keizer Karel V*, in : *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, Bruges, 1930, p. 40, note en bas de page. Son portrait figure dans une suite de peintures du XVIIIe siècle représentant les prévôts de l'église Notre-Dame,

8. Ecole des Anciens Pays-Bas vers 1510, *Scènes de la Crucifixion du Christ*. Saint-Louis (USA), Université.

successifs, seigneur de diverses propriétés à Aertselaer, puis du village lui-même. Il est mentionné pour la première fois avec son épouse Blanche de Bordeaux, au mois de septembre 1551 [57]. Il mourut le 11 mai 1559 et fut enterré à Aertselaer où se voyait encore sa pierre tombale, à la fin du siècle passé [58].

qui est encore conservée dans cette église à Bruges. Il y apparaît accompagné à droite d'un écu écartelé Micault-Cats van Welle (photo A.C.L., n° 125908 B). M. Maréchal, archiviste aux Archives de l'Etat à Bruges, n'a pu retrouver de traces des armes que Micault portait à l'époque, et il ne nous a donc pas été possible de vérifier s'il s'agissait d'une brisure ou d'une fantaisie du peintre.

[57] A.G.R., Cour féodale de Brabant, n° 357, f° 225. Charles Micault passe un acte le 18 septembre 1551, au nom de son épouse, Blanche de Bordeaux.
Ibid., f° 243, il passe un autre acte, au même titre, le 1er mars 1552 (nst). Il n'était pas marié en décembre 1546, date à laquelle l'empereur légitime sa fille naturelle, Anthonia, cf. A.G.R., Chambre des comptes, registre aux légitimations, n° 164, f°s 163 v°-164 : « bijde doen ter tijt ongehuwet wesende ».

[58] Cf. J. Th. de Raadt et E. de Munck, *op. cit.*, pp. 122-123. Son épitaphe portait « Cy gist messire Charles Micault, Chevalier, seigneur d'Oistersteyn et d'Aerselare, qui trespassa le XI° iour de may, a° MDLIX ». L'écu des Micault, et le même parti Micault-Bordeaux, ornaient la pierre.

9. Atelier du Maître de la Madeleine, panneau de la *Vie de saint Rombaut*. Malines, cathédrale Saint-Rombaut.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

NICOLAS, le second fils, naquit le 17 septembre 1518 et mourut le 16 août 1589. Il est représenté, en retrait de son frère, lisant son bréviaire et vêtu d'un manteau doublé de fourrure. Le tapis de son banc de prière porte l'écartelé Micault-Cats van Welle [59]. Seigneur d'Indevelde et d'Oistersteyn, il fut diplomate, conseiller et maître des requêtes au conseil privé. Marie de Hongrie et Eléonore de Portugal, de qui il fut un des hommes de confiance, le chargèrent de nombreuses missions. Le 12 novembre 1549, il épousa à l'église du Sablon, Marie Boisot, née en 1529 et morte le 22 juin 1578 [60]. Elle était fille de Pierre Boisot, d'origine bourguignonne,

[59] Ce sont ces armoiries que le manuscrit B.R. n° 19753, doc. 145, lui attribue, mais casquées et cimées. Ses enfants brisèrent avec les différents quartiers de l'écartelé porté sur le tout par leur mère, Marie Boisot. A l'origine, le peintre avait mis un écu plain, qu'il a ensuite corrigé.

[60] Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, p. 91, note 8. Le règlement de leur succession figure aux A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 636, daté de 1589. La biographie de Nicolas Micault a été particulièrement retracée par H. DE SCHEPPER, sub verbo *Micault, Nicolaas*, in : *Nationaal Biographisch Woordenboek*, deel 6, Bruxelles, 1974, col. 666-667.

10. *Le monument funéraire de Nicolas Micault*, aquarelle anonyme, 1695. Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, Ms 231, f° 151 v°.

qui fut trésorier de la Toison d'or en 1555 [61], et qui lui donna quatorze enfants dont cinq seulement survécurent. Nicolas et son épouse habitèrent Bruxelles et furent aussi enterrés dans la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule, où un monument fut élevé à leur mémoire par leurs cinq enfants [62] (fig. 10).

Enfin, un fils mort avant l'été 1551 [63], probablement fort jeune, est peint, serrant une croix entre les mains, dans un équipement qui est peut-être symbolique (mou-

[61] F. KOLLER, *op. cit.*, p. 83.

[62] B.R., ms G 1553, f° 31, aquarelle authentiquée. Ce monument porte les quartiers des conjoints, donc Micault et Boisot pleins. Une autre aquarelle authentiquée se voit dans M.A.E., ms 231, f° 151 v°, accompagnée par la note suivante d'Alexandre de Ry, notaire : « Collationné par moy, notaire royal, en presence des seigneurs soubsignés, cette copie d'epitaphe mis derriere l'autel de Saint Nicolas au cœur du Saint Sacrement de Miracle en Bruxelles, et trouvé qu'elle s'accorde avec son original, ce 5° de may 1695... »

[63] Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, p. 91, note 6, a véritablement « découvert » l'existence de cet enfant. Nous remercions M. A. Vanrie et M. le chanoine Grauwen, assistants aux A.G.R., qui ont bien voulu vérifier ceci sur l'original. La date du décès de l'enfant est examinée plus loin, dans le chapitre concernant la datation du tableau.

rut-il à la chasse ou de la peste, ou se prénommait-il Sébastien ?) [64]. Il est difficile de trancher la question car aucune archive de famille ni aucune généalogie ne fait mention de cet enfant. Le fait qu'il soit mort à un mois d'intervalle de sa sœur pourrait éventuellement plaider en faveur d'un décès dû à une épidémie [65].

ELÉONORE, probablement l'aînée ou la puînée des enfants, est agenouillée derrière sa mère. Elle naquit à Bruxelles en mars 1513 et elle épousa à Malines le 30 mai 1532 [66] Jérôme de Tuyl [67], vicomte et lieutenant amiral de Zélande, gouverneur de Bergen-op-Zoom, né à Zierickzee en 1500, mort le 30 mai 1571 [68]. Il fut enterré à l'église Sainte-Gertrude de Bergen-op-Zoom, où l'on voit encore son mausolée (fig. 11). Il y figure avec son épouse, agenouillés et accompagnés de leurs huit quartiers respectifs [69]. Eléonore Micault lui donna sept enfants. La date de son décès varie selon les sources [70]. Sur le tableau, elle porte ses armes parties

[64] Ces hypothèses sont émises par J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, pp. 113-114. Selon L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1959, pp. 1193-1194, saint Sébastien est à la fois patron des archers et saint antipesteux. Les peintres espagnols le représentent en damoiseau équipé pour la chasse.

[65] Le docteur A. F. C. VAN SCHEVENSTEEN, *Documents pour servir à l'étude des maladies pestilentielles dans le marquisat d'Anvers jusqu'à la chute de l'ancien régime*, B.C.R.H., Bruxelles, 1931, I, pp. 39-41, signale la présence de peste à Anvers en été 1551 et notamment d'une vaste épidémie en Angleterre. Néanmoins, de telles mentions réapparaissent fréquemment au fil des années.

[66] *Nederland's Adelsboek*, 's Gravenhage, 1952, p. 472. M. SMALLEGANGE, *op. cit.*, p. 693.

[67] Tuyl : écartelé aux 1-4, d'argent à trois têtes de braque de gueules, aux 2-3, d'or au lion de gueules, l'épaule chargée d'une roue d'argent, à la bordure engrelée du même (Van Haemstede).

[68] Quelques données biographiques dans M. SMALLEGANGE, *op. cit.*, pp. 693-694 ; C. A. JUTEN, pastoor, *Jeronimus Van Tuyl, heer van Serooskerke en Eleonora Micault*, in : *Taxandria Tijdschrift voor Noord Brabantse Geschiedenis en Volkskunde*, XXXI, 1924, p. 158 (donne la date du 24 mai comme jour du décès). Généalogie de la famille Tuyl dans : *Nederland's Adelsboek*, 1952, p. 472. J. de Tuyl acte à propos des biens de feu son beau-père, le 18 juillet 1562, cf. R. FRUIN, *op. cit.*, p. 388, acte n° 1000 (aimablement vérifié d'après l'original par le Dr P. Scherft, directeur des Rijksarchief in Zeeland).

[69] En 1972, l'église Sainte-Gertrude a été ravagée par un incendie qui abîma aussi le monument (communication de J. H. van Mosselveld, archiviste de Bergen-op-Zoom). Celui-ci est actuellement emballé étant donné les travaux de restauration qui ont lieu (communication de Mme A. A. van der Poel, assistante au Zeeuws Museum à Middelburg). La photo ci-dessus a été prise sans indication de date. Le mausolée est reproduit dans un ancien manuscrit de LANTSHEER et NAGTGLAS, *Zelandia illustrata*, I, p. 101.

[70] Voir ci-dessous le chapitre sur la datation ; LANTSHEER et NAGTGLAS, *op. cit.*, note 4, donne comme date de décès 1581, erreur probable de lecture qui a été reprise sans contrôle par J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK. Le monument funéraire, lui, porte « 1539 », ce qui est également faux, et qui est dû à une confusion entre la date de décès du père Jean Micault et celle de sa fille. Eléonore est citée avec son mari dans un acte du 28 janvier 1548, cf. A.G.R., *Inventaire Lalaing*, n° 633. Un acte du 28 juillet 1556, conservé dans le même *Inventaire*, n° 635, faisant l'état des biens et des dettes de Nicolas Micault son frère, note qu'à cette date elle était déjà décédée.
On peut imaginer que si elle décéda à Malines en 1552, comme l'indique le *Nederland's Adelsboek*, *op. cit.*, donc, bien avant son mari, on commit une erreur de datation lors de l'exécution de la pierre tombale de son époux, d'où la confusion que nous avons indiquée. Il est même fort possible qu'elle ne repose pas à Bergen-op-Zoom, et que seule son effigie la rappelle. Sans que celle-ci ait été vérifiée d'après les sources, il nous semble que la date de mort avancée par le *Nederland's Adelsboek* soit la plus probable.

11. Monument funéraire de Jérôme de Tuyl et d'Eléonore Micault. Bergen-op-Zoom, St.-Gertrudiskerk.
(Foto Rijksdienst van Monumentenzorg, Zeist)

avec celles de son époux et il semble vraisemblable de penser qu'elle décéda à Malines le 20 juin 1552.

MARGUERITE, la deuxième des filles, est agenouillée derrière sa sœur. Elle avait épousé après 1526 le chevalier Lambert de Briaerde, natif de Dunkerque [71]. Celui-ci était un juriste particulièrement éminent, auteur de nombreux ouvrages, notamment d'un traité de droit criminel, imprimé en néerlandais à Anvers en 1562, et qui est le premier travail du genre paru dans nos pays. Le 1er janvier 1522, il fut nommé conseiller et maître des requêtes au grand conseil de Malines. En 1532 il en devenait le président, fonction qu'il occupa pendant vingt-quatre ans. Haut placé dans l'estime de Charles Quint, il fut chargé de nombreuses missions politiques, notamment aux côtés de Viglius et de Granvelle. Il avait épousé en premières noces, Marie Haneton, deuxième fille de Philippe Haneton (à qui Jean Micault

[71] Né vers 1490, d'Adrien de Briaerde et de Marie d'Esperlecques. Pour sa biographie, voir R. DEKKERS, *Bibliotheca Belgica*, Bruxelles, 1951, p. 27, la notice de BRITZ, *Briaerde*, in : *Biographie nationale*, 3, Bruxelles, 1872, col. 44-46, et la liste des membres du conseil privé, dans B.R., mss 12401 et 19208-12903.

avait succédé en 1522 comme trésorier de l'ordre de la Toison d'or)[72] et qui décéda à l'âge de dix-neuf ans en 1526[73]. Il mourut le 10 octobre 1557 et Marguerite Micault le 27 octobre 1596. Ils furent enterrés ensemble à l'église Saint-Jean à Malines, où leur belle épitaphe en pierre de touche portant leur quartier existe encore aujourd'hui[74] (fig. 12).

ADRIENNE, la troisième fille, est représentée sur le tableau portant ses armes parties avec celles de son premier époux, Gilles de Nobili[75]. Ils vivaient ensemble à Ferrare en 1556 ; elle mourut avant le 1er septembre 1595.

Une fille, morte jeune, comme l'indique la croix qu'elle porte dans les mains, est agenouillée à côté d'elle et porte une coiffe à plumes. Cette enfant mourut, comme son plus jeune frère, avant l'été 1551[76].

DATATION DU TABLEAU

Les auteurs, dont il a été question, ont généralement admis que le tableau avait été peint entre 1547 (date du décès de la donatrice, qui porte une croix entre ses mains) et 1550 (date de la construction de l'autel Saint-Lazare dont ce tableau allait être l'ornement)[77].

Le chanoine Lefèvre a ensuite « découvert » l'existence des deux plus jeunes enfants dans les archives de l'église. Ceux-ci portent des croix dans les mains, ce qui indique qu'ils étaient, eux aussi, décédés au moment de l'exécution du tableau. Le chanoine Lefèvre, se basant sur une mention qui rappelait leurs funérailles, avança que les enfants n'étaient pas morts longtemps avant leurs parents, comme on l'avait généralement cru avant lui, mais au contraire à un mois d'intervalle

[72] Philippe Haneton fut audiencier de Philippe le Beau, secrétaire du Grand Conseil de Malines en 1494, chargé de missions politiques par Marguerite d'Autriche puis par Charles Quint ; il fut nommé premier secrétaire de son conseil privé en 1517. Il succéda en 1520 à Louis Quarré comme trésorier de l'ordre de la Toison d'or. Mort à Bruxelles le 18 avril 1522, il fut enterré dans la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule. Le tableau de Bernard Van Orley qui le représente, accompagné de son épouse Marguerite Numan et de ses enfants, était destiné à l'autel de la famille érigé à cet endroit (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 559).

[73] Son portrait, portant son épitaphe au revers, est conservé à la National Gallery d'Edinburgh. Il est le volet droit d'un diptyque, dont l'autre panneau aujourd'hui disparu, représentait probablement une Vierge et Enfant.

[74] Cette épitaphe fut déplacée en 1769 et est actuellement relevée contre le mur. « Cy gist noble homme messire Lambert de Briaerde chevalier président du grand consiel à Malines qui trespassa le dixiesme d'octobre an° XV^C LVII. Et dame Marguerite Micault sa compaigne laquelle deceda le XXVII d'octobre XV^C XCVI ».

[75] Le règlement de sa succession (compte 1586-1595), daté du 1er septembre 1595, est conservé aux A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 635. Voir aussi, *ibid.*, n° 636, f° 5 v°. D'après les extraits de rentes à vie, reproduits *ibid.*, n° 634, f°s 15 v° à 17 v°, il semble qu'elle soit née après 1522.
Nobili : d'or au griffon de sable, armé et lampassé de gueules, une bande d'azur chargée de trois têtes d'animaux d'or, lampassées de gueules, brochant sur le tout. Cf. B.R., ms G 763, f° 30.

[76] Cf. Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, p. 91, note 6 : soit le 16 juillet, soit le 31 août. C'est cet auteur qui a « découvert » l'existence de la petite fille, qu'aucune généalogie ne mentionne.

[77] A. J. WAUTERS, *Jan Cornelisz Vermeyen*, *op. cit.*, p. 13, croit que le triptyque fut commandé par Nicolas Micault, car il lui attribue la devise qui somme la peinture telle qu'elle se présentait dans M.A.E., ms 231, f° 150 v°, et qui est en réalité celle de Jean Micault.

au cours de l'été 1551 [78]. L'exécution du tableau était elle aussi reportée à cette date. Or, nous pensons que du passage invoqué, on ne peut tirer qu'une conclusion : celle que les deux enfants étaient déjà décédés lors de l'été 1551 [79], mais peut-être aussi avant. Les documents d'archives semblent prouver qu'ils étaient morts déjà en 1547 [80]. Enfin les armoiries de Charles ne sont pas parties, ni celles de son frère, alors que nous avons fait plus haut allusion à leurs mariages conclus respectivement en 1551 et en 1549 [81].

La date de l'exécution du tableau ne pose dès lors plus de problème : en se basant sur tous ces éléments, on peut la placer entre le 2 avril 1547, date du décès de la donatrice, et le mariage de son fils Nicolas le 12 novembre 1549.

Jusqu'à la révolution, la chapellenie fut entretenue par les descendants de Micault, et parmi eux le comte de Maldeghem, dont il sera question plus loin. Lorsque les revenus de l'église furent saisis et attribués aux Hospices, les messes pour les Micault ne furent plus chantées. Quant à l'autel Saint-Lazare, il disparut en 1622, lorsqu'on creusa au pied de l'autel principal le caveau destiné aux archiducs Albert et Isabelle. Le tableau fut peut-être, lui aussi, changé d'emplacement dans la chapelle, ce qui expliquerait la superposition du panneau central et des volets, comme le montre l'aquarelle de la fin du XVIIe siècle (fig. 3). En 1769, il fut transféré dans le déambulatoire adjacent [82]. C'est peu avant cette date qu'un jeune descendant de Micault l'y trouva et rapporte ainsi cet événement dans une lettre jusqu'ici inédite, que nous avons eu la chance de trouver :

[78] Voir Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, pp. 89-91. Cet auteur se basait sur la mention suivante, tirée des comptes de la Pixide de l'église Sainte-Gudule : « Die dominica, XIIa predicti mensis, recepi ex parte exequiarum infantis domini Johannis Micaut, sepulti in choro Venerabilis Sacramenti, dimidietatem duarum candelarum ».

[79] Nous remercions M. le chanoine Grauwen, assistant aux A.G.R., d'avoir bien voulu collaborer à la mise au point de cette conclusion.

[80] Aucune allusion n'est faite au petit garçon, lors de la nomination des collateurs de la fondation perpétuelle instituée par Livine Cats van Welle en 1547 : Livine avait fondé le 24 décembre 1545 une messe quotidienne que l'on devait célébrer dans le chœur de la chapelle du Saint-Sacrement. Cette concession fut rendue perpétuelle en vertu de son testament le 21 juin 1547 ; cf. Pl. LEFÈVRE, O. Praem., *op. cit.*, p. 91, note 1. J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, pp. 120-121 reproduisent le texte de l'acte. Or, s'il avait encore été en vie, le petit garçon aurait certainement été cité comme un des collateurs naturels de cette fondation.
Un acte conservé aux A.G.R., *Inventaire Lalaing*, *op. cit.*, n° 633, daté de 1548, fut passé à la suite du décès de Livine Cats van Welle. Il établissait l'état des biens de la donatrice à Grimbergen et environs. Les enfants du couple, exception faite des deux plus jeunes, sont présents ou représentés par un mandataire, ce qui montre bien l'importance de l'acte. Si les jeunes enfants avaient été en vie à ce moment, rien ne pouvait expliquer leur absence. L'équipement du garçon, si différent de celui de ses frères, fait d'ailleurs plutôt penser à une représentation post-mortem, d'où les allusions aux symboles dont il a été fait état ci-dessus.

[81] Les partitions des armoiries et leurs brisures ont été scrupuleusement respectées par le peintre. Les armes de Nicolas, qu'il avait d'abord peintes pleines, ont été corrigées. Seuls les émaux sont parfois faussés, car le peintre semble avoir adopté pour les représenter la couleur du fond sur lequel ils étaient appliqués.

[82] A.G.R., Archives ecclésiastiques du Brabant, n° 637. Original apostillé par la Fabrique d'église le 4 mars 1769. Le Cte de Maldeghem Charles Florent Joseph, collateur de la chapellenie, autorise la fabrique d'église de Ste Gudule à déplacer le saint Lazare de l'autre côté du chœur de la chapelle du Saint-Sacrement, étant donné les travaux qui y ont cours.

12. Pierre tombale de Lambert de Briaerde et de Marguerite Micault. Malines, St.-Janskerk.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

« Lettre de M. Micault, colonel d'infanterie, à M. Micault d'Hervelay son frère, de Malines le 4 janvier 1747 [83].

Nous avons des parents dans ce pays-ci, gens très aimables de l'un et l'autre sexe : je les ai déterré fort singulièrement.

Il y a environ un mois qu'étant à Bruxelles et y étant allé à la cathédrale qu'on nomme Sainte-Gudule pour y entendre la messe, j'aperçois trois chats sur un tableau. Je m'approchai et reconnus nos armes. Je me rappelai pour lors que j'avais ouï-dire à mon père que des Micault étaient venus s'établir dans ce pays-ci.

Etant rentré chez moi, je demandai au prieur des Augustins dans le couvent desquels je loge, s'il savait ce que c'était qu'un tableau placé au chœur de la

[83] Ms G 572, f° 68. Une courte note à propos des Micault d'Harvelay figure dans J. DELISSEY, *op. cit.*

chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule où étaient mes armes ; il me dit que non, mais que sûrement il devait y avoir une épitaphe à côté qui me l'expliquerait. J'y retournai et y trouvai celle-ci [84] (...). Cette épitaphe m'apprit qu'il y avait eu des Micault mariés en Brabant mais je restai dans l'incertitude de savoir s'il y avait encore des parents. Le chevalier de Pontat, major de ma brigade, m'en trouva en nommant mon nom : ... [...] Le Comte de Maldeghem fils [85] [...] m'entendant nommé, demanda si j'étais originaire de Bourgogne ; sur ce que je lui dis que oui, il m'assura que nous étions parents, que son père avait de notre famille de beaux et bons biens, entre autres une maison sur les pierres de laquelle nos armes sont, ainsi que sur les serrures, appelée en flamand : *Cattenhuyse*. J'ai fait connaissance avec le père, qui est un vieillard de 91 ans, plus aimable cependant que toute sa famille ; il me reçut fort bien et me fit boire du prétendu vin de Bourgogne de 9 ans, fort mauvais et fort plein d'eau de vie, comme l'on le boit partout dans ce pays-ci. Je lui demandai un extrait de généalogie qu'on a fait en peu de mots et qui suit : [...] ».

Et c'est ainsi que, procédant de la même manière que lui, nous rejoignons le début de cet article, et bouclons l'histoire particulièrement complète d'une œuvre de nos musées.

[84] Il retranscrit l'épitaphe de Nicolas Micault, voir note 62.

[85] Il doit s'agir de Charles Florent Joseph comte de Maldeghem, fils de Jean Dominique et d'Anne, comtesse de Haudion. Il mourut le 26 février 1784. La fondation Micault avait été transmise à sa famille par héritage. Cf. J. Th. DE RAADT et E. DE MUNCK, *op. cit.*, pp. 137-140

DE „MICAULT-TRIPTIEK" VAN J. C. VERMEYEN : EEN HISTORISCHE STUDIE

De *Micault-triptiek* (afb. 1 en 2), thans in de Koninklijke Musea (inv. 385 en 679), stamt uit de St.-Lazaruskapel van de vm. Ste-Goedelekerk (thans St.-Michielskathedraal) te Brussel, kapel waaruit het in 1794 door het Franse leger werd weggehaald. Hierbij werden middendeel en deuren gescheiden. Van het eerste verliest men het spoor in 1863, van de deuren identificeerde E. Fétis in datzelfde jaar de erop voorgestelde schenkersfiguren : Jan Micault, Ontvanger-Generaal van Karel V, en zijn vrouw Livina Cats van Welle, vergezeld door hun kinderen. In 1900 voegde A. J. Wauters, op basis van een ondertussen aan het licht gekomen aquarel (afb. 3), het weer opgedoken middenpaneel bij de deuren en schreef het drieluik toe aan Jan Cornelisz. Vermeyen (noot 9).

Het middenstuk draagt de voorstelling van *De opwekking van Lazarus*, een thema dat a.h.w. wordt aangekondigd door die op de buitenzijden der deuren : links *Christus en enkele Apostelen*, rechts *Martha en Maria, Lazarus' zusters*, die hun geloof in Christus' opwekkingskracht uitspreken. Behalve stijlelementen pleiten ook de feiten dat zowel de opdrachtgever als Jan Vermeyen behoorden tot de onmiddellijke omgeving van Karel V en dat beiden te Brussel verbleven, ten gunste van Wauters' toeschrijving. Het gaat om een laat werk van de schilder.

De auteur overloopt het leven van Jan Micault, zoon van Philibert M., Luitenant van de Hertog van Bourgondië in de Heerlijkheid Pommard. Eveneens in hertogelijke dienst kwam Jan naar de Nederlanden. Uit de archieven van Brussel en Rijsel worden nieuwe gegevens aangebracht (noten 20 t/m 35). Voor het eerst wordt Jan Micault in de rekeningen vermeld in 1499 en wel met de aanduiding van *clerc* in dienst van een ontvangstenmeester. Zelf vervult hij dit laatste ambt reeds in 1505 en het jaar nadien wordt hij *argentier* bij Filips de Schone, d.w.z. afgevaardigde van de Ontvanger-Generaal bij de vorst tijdens diens verplaatsingen. In 1507 wordt hij zelf Ontvanger-Generaal, een functie die hij vervult tot in 1535. Bovendien sedert 1522 penningmeester-schatbewaarder van de Orde van het Gulden Vlies, een waardigheid waarvan hij op het bestudeerde schilderij het ornaat draagt, werd hij in 1524 tot het ridderschap verheven. Hij overleed te Brussel op 7 september 1539 en werd begraven in de Sacramentskapel der toenmalige Ste-Goedele.

Jan Micault was titularis van tal van heerlijkheden en bezat verscheidene grote hoeven met landerijen in de streek van Vilvoorde en Mechelen (noten 36 t/m 40), o.m. het *Cattenhuys* in de Heerlijkheid van Indevelde (afb. 5 en 6), een hoeve waarvan de naam wellicht in verband staat met het sprekend wapen (katmotief) van het geslacht Micault-Cats. Hij bezat en bewoonde bovendien huizen in Mechelen, Brussel (o.m. *De Fonteyne* aan het Kantersteen) en Rijsel. Reeds in 1509 werd hij vermeld als echtgenoot van Livina Cats van Welle, dochter van de Kastelein van Gouda en Baljuw van Zierikzee. Livina stierf op 2 april 1547 na verscheidene zonen en dochters te hebben ter wereld gebracht.

De auteur bespreekt vervolgens drie kunstwerken door het echtpaar Micault-Cats besteld ter gelegenheid van hun huwelijk of kort daarna. Het eerste is een tafelkleed met servet, versierd met o.m. de wapenschilden en lijfspreuken der echtelingen en geweven in het atelier van Jakob van Hoogenbosch te Mechelen (Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis ; afb. 7). Het tweede is een anoniem Oudnederlands paneel met *Taferelen van Christus' Kruisiging* van omstreeks 1510 (St.-Louis, U.S.A., University ; afb. 8), eveneens met de wapenschilden van het echtpaar, en het derde *Het 25ste paneel van het Leven van St. Rombouts*, een eveneens omstreeks 1510 te dateren schilderij, toe te schrijven aan het atelier van de Brusselse Meester van de Magdalenalegende (Mechelen, St.-Romboutskathedraal ; afb. 9). Op dit laatste werk staan Jan Micault en zijn vrouw als donateurs geportretteerd (met wapenschilden).

Verder wordt aandacht besteed aan Jan Micaults kinderen : drie zonen en vier dochters. Karel, de oudste zoon, evenals de twee jongere afgebeeld op het linkerluik van het retabel in de Koninklijke Musea (afb. 1), overleed in 1559 te Aartselaar waar hij bezittingen had en begraven werd. Nicolaas, de tweede zoon, werd geboren in 1518 en overleed in 1589 na, o.m. voor Maria van Hongarije en Eleonora van Portugal, diplomatieke opdrachten te hebben vervuld. Hij huwde in 1549 te Brussel met Maria Boisot, dochter van de penningmeester

van de Orde van het Gulden Vlies, en werd samen met haar bijgezet in de Sacramentskapel van de vm. Ste-Goedele (afb. 10). De jongste zoon, afgebeeld met een kruisje in de handen (= overleden), stierf reeds op jeugdige leeftijd, vóór de zomer van 1551. Eleonora, de oudste dochter, staat samen met haar drie zusters afgebeeld op het rechterluik (afb. 1). Zij werd geboren te Brussel in 1513 en huwde in 1532 te Mechelen met Hiëronymus van Tuyl, Burggraaf en Luitenant-Admiraal van Zeeland en Gouverneur van Bergen-op-Zoom. Overleden in 1552 werd zij in deze Brabantse stad begraven in de Ste-Gertrudiskerk (afb. 11), evenals haar echtgenoot die overleed in 1571. Margareta, de tweede dochter, huwde na 1526 de uit Duinkerken afkomstige rechtsgeleerde Lambert van Briaerde die in 1532 Voorzitter werd van de Grote Raad van Mechelen en dit bleef tot aan zijn dood in 1557. Na haar dood in 1596 werd zij bij haar echtgenoot bijgezet in de St.-Janskerk te Mechelen waar een epitafium is bewaard (afb. 12). Van de jongste twee dochters, beide op het schilderij afgebeeld, is enkel Adriana met name bekend. Zij was, zoals het afgebeelde wapenschild het illustreert, gehuwd met Gillis de Nobili. Zij leefde te Ferrara tot omstreeks 1595. De andere dochter stierf jong (kruisje in de hand), zeker vóór de zomer van 1551.

Voorts bespreekt de auteur nog de datering van het drieluik waarvan het ontstaan tot nogtoe werd geplaatst tussen 1547, het jaar van overlijden van de als dusdanig voorgesteld Livina Cats van Welle, en 1550, het jaar van oprichting van het St.-Lazarusaltaar waarvoor het retabel bestemd was. Steunend op vermeldingen in het kerkarchief van Ste-Goedele, o.m. wat betreft lijk- en zieledienSten voor de twee als reeds overleden voorgestelde kinderen, vermeldingen die hun beider dood plaatsen ten laatste in de zomer van 1551 doch waarschijnlijk reeds vóór 1547, evenals steunend op het feit dat noch het wapenschild van Karel, noch dat van Nicolaas wijzen op hun huwelijk dat resp. plaats vond in 1551 en 1549, concludeert de auteur dat het schilderij werd uitgevoerd tussen 2 april 1547 (dood van Livina) en 12 november 1549 (huwelijk van Nicolaas).

DIRK DE VOS

Het „Laatste Oordeel" door Jacob de Backer : een probleem van oorspronkelijkheid

Van het aan Jacob de Backer toegeschreven *Laatste Oordeel*, tot nog toe bekend uit een vijftal versies [1], bevindt zich nog een exemplaar in de verzameling van wijlen Dr. De Jaegher te Brugge (afb. 1).

Naar aanleiding van het bekend worden van dit paneel [2] willen we nog eens dit „Laatste Oordeel-probleem", waaraan reeds twee artikels in dit tijdschrift werden gewijd [3], in het licht stellen.

Hoe kwam men er toe deze compositie aan Jacob de Backer toe te schrijven ? Nog tot 1908 was het enige als authentiek aanvaarde stuk van De Backer het *Laatste Oordeel* van het grafmonument van Christoffel Plantin in de Antwerpse kathedraal (afb. 3) [4]. Vanaf de 18de eeuw reeds werd dit schilderij aan de Backer toegeschreven. Het bekend worden van het grote doek *Het Laatste Oordeel* (afb. 5), bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, met op een grafsteen de inscriptie *D.O.M. J. de Backer 1571*, heeft de toestand veranderd. Meteen werd dit doek het enige geauthentiseerd werk van de Backer en dus de maatstaf voor ander werk dat kon toegeschreven worden [5]. Het merkwaardige is nu dat verscheidene figuren op het *Laatste Oordeel* van het Plantin-monument overeenstemmend, zij het op andere plaatsen, kunnen teruggevonden worden in het grotere werk in het Antwerpse museum ; hetzelfde is in nog ruimere mate het geval met de compositie waarvan Mattias Díaz Padrón de verscheidene exemplaren bekendmaakte, exemplaren waaraan dit van Brugge moet worden gevoegd. Toch aarzelt deze auteur niet dit laatste werk te bestempelen als een „vrije transcriptie" door Jacob de Backer gemaakt van zijn *Laatste Oordeel* in het museum te Antwerpen. Hetgeen Edith Greindl zegde over het werk in de kathedraal kwam ongeveer op hetzelfde neer.

[1] Cf. M. Díaz Padrón, *Un „Juicio Final" inédito de Jacques de Backer*, in : *Bulletin der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, Brussel, 1968, pp. 39-45 ; A. Czobor, *„The Five Senses" by the Antwerp Artist Jacob de Backer*, in : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1972, pp. 325-326.

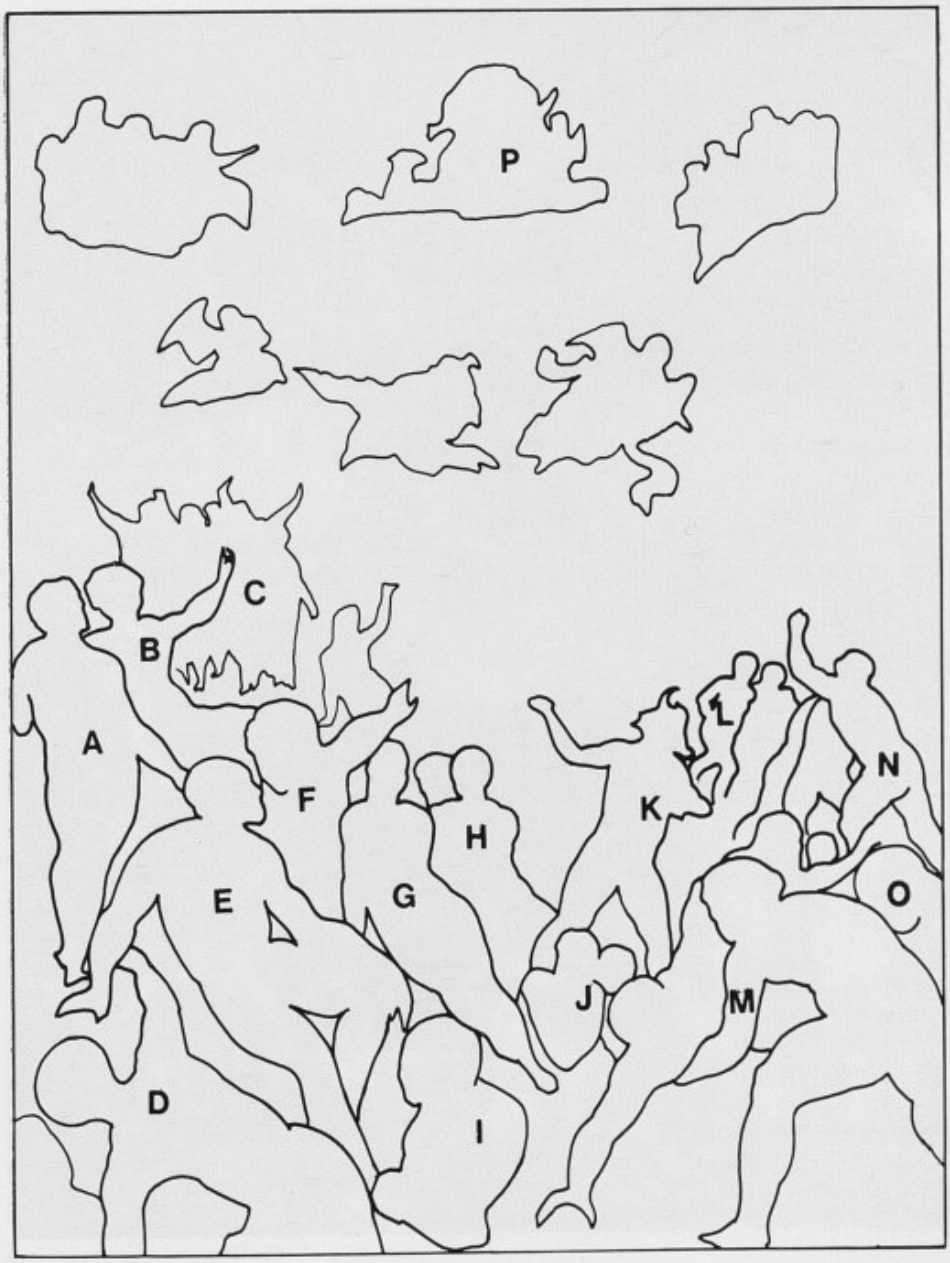
[2] Het was te zien op de tentoonstelling *Brugs Privé-bezit* (Gemeentekrediet, Brugge, 1970), cat. nr. 8 ; paneel, 124 × 95 cm.

[3] E. Greindl, *Le „Jugement Dernier" de Crispin van den Broeck*, in : *Bulletin der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, Brussel, 1964, pp. 159-167 ; M. Díaz Padrón, *op. cit.*

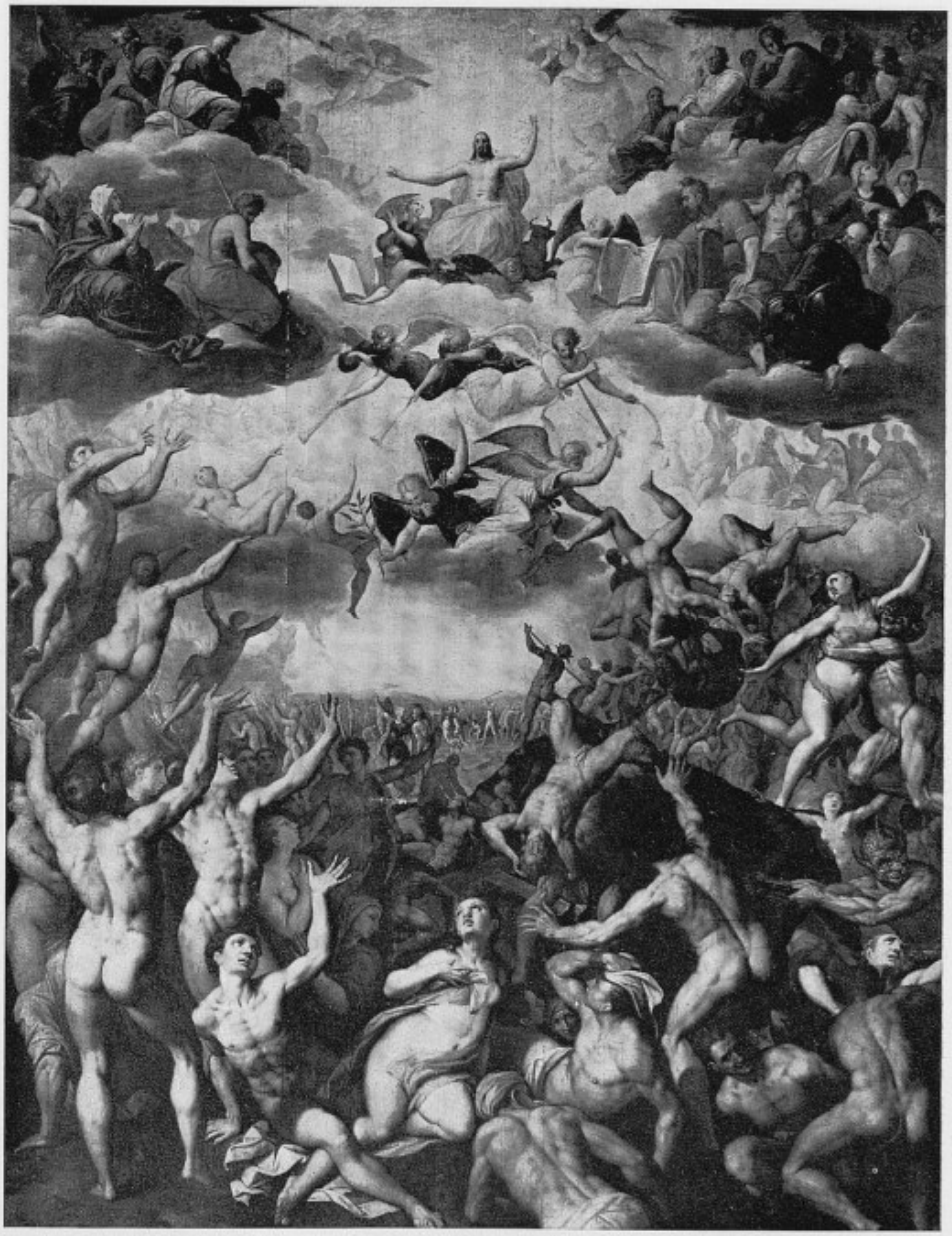
[4] U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, II, 1908, pp. 322-323.

[5] Cf. R. H. Wilenski, *Flemish Painters*, I, Londen, 1960, p. 487 ; E. Greindl, *op. cit.* ; M. Díaz Padrón, *op. cit.*

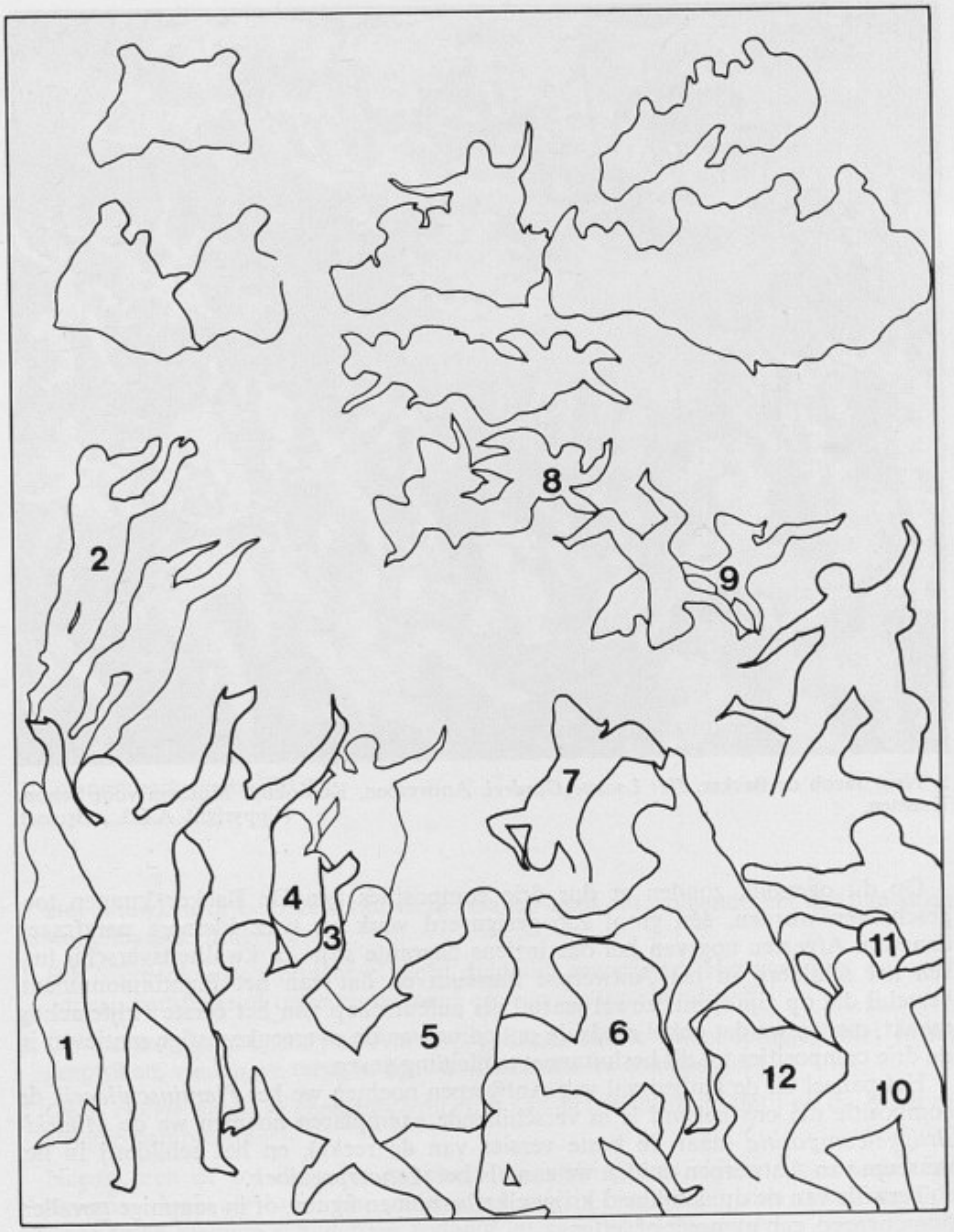
1. Jacob de Backer (copie), *Het Laatste Oordeel*. Brugge, Verzameling wijlen Dr. De Jaegher. (Foto P. Bijtebier, Brussel)



2. Compositieschema bij afb. 1.



3. Jacob de Backer, *Het Laatste Oordeel*, onderdeel van het Plantin-monument. Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal. (Copyright A.C.L., Brussel)



4. Compositieschema bij afb. 3.

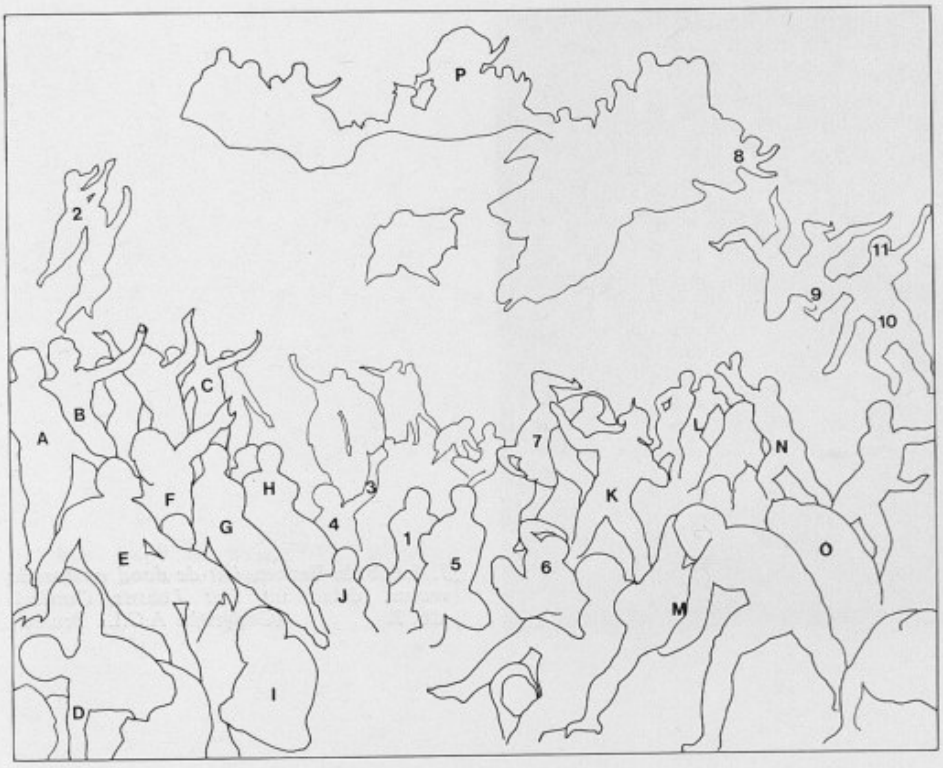
5. Naar Jacob de Backer, *Het Laatste Oordeel*. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. (Copyright A.C.L., Brussel)

Op dit ogenblik zouden er dus drie composities aan De Backer kunnen toegeschreven worden, één groot z.g. gesigneerd werk en twee kleinere parafrazen daarvan. Afgezien nog van het ons inziens flagrante stijl- en kwaliteitsverschil tussen het schilderij in het Antwerpse museum en dat van het Plantinmonument, verschil dat op zijn minst zowel jaartal als auteurschap van het eerste twijfelachtig maakt, menen we dat enkel reeds de ontleding van de overeenkomstige motieven in de drie composities tot dit besluit moet aanleiding geven.

Het paneel uit de kathedraal van Antwerpen noemen we het *Plantinschilderij*, de compositie die ons bekend is in verschillende exemplaren noemen we de *Madrid-Brugge-compositie* (naar de beste versies van de reeks), en het schilderij in het museum van Antwerpen duiden we aan als het *Antwerpse doek*.

Terwille van de duidelijkheid krijgt elke hernomen figuur, of in sommige gevallen figurengroep, een nummer of letter.

De nummering wordt toegepast in het Plantinschilderij, de letteraanduiding in dat van Madrid-Brugge. Het aandeel van beide composities in, of zoals het tot dusver werd voorgesteld, de ontlening uit het Antwerpse doek wordt aldus in detail zichtbaar.



6. Compositieschema bij afb. 5.

Het nauwkeurig bekijken van deze relaties leidt tot volgende eenvoudige doch essentiële vaststellingen :

1. Elk overeenkomstig onderdeel werd duidelijk gecopieerd. Het gaat hier dus niet om een parafraze of transcriptie maar om een *copieverhouding* ;
2. *De meeste figuren* van het Antwerpse doek, enkele uitzonderingen niet te na gesproken, vinden we terug in één van beide andere composities ;
3. *Geen enkele figuur* is gemeenschappelijk aan het Plantinschilderij en de Madrid-Brugge-compositie.

Neemt men de tot dusverre gangbare voorstelling van zaken aan waarbij het Antwerpse doek als bron van ontleningen wordt beschouwd, dan zou Jacob de Backer beide kleinere schilderijen zodanig uit gecopieerde onderdelen (punt 1) van de Antwerpse compositie hebben samengesteld dat vrijwel geen enkel element van deze compositie ongebruikt bleef (punt 2) doch ook nooit tweemaal werd aangewend (punt 3). Absurder kan het niet.

Keren we het proces om dan wordt de gehele zaak duidelijk.

7. Jacob de Backer, *Uit de dood opstaande vrouw*, detail uit *Het Laatste Oordeel*, afb. 3. (Copyright A.C.L., Brussel)

Het Antwerpse doek (afb. 5) is eenvoudigweg het werk van een copiist en compilator die één groot Laatste Oordeel heeft gemaakt van twee werken van Jacob de Backer : een gecompileerde copie dus, zoals er tientallen bestaan vanaf de 15de eeuw. Het plaatsen van de naam van de oorspronkelijke auteur is dus ook geen zeldzaam verschijnsel (cf. de Bosch- en Bruegelcopieën) en verstevigt de toeschrijving aan Jacob de Backer van beide kleinere schilderijen.

Het jaartaal *1571* heeft misschien wel betrekking op het schilderij van Madrid-Brugge, gezien het andere pas werd gemaakt naar aanleiding van de dood van Plantin in 1589. Dit jaartal kwam misschien op het oorspronkelijke schilderij of op zijn lijst voor, misschien kende de copiist hem op één of andere wijze. Het is trouwens ook dit schilderij dat hij volledig heeft verwerkt, terwijl uit dat van Plantin enkele figuren werden weggelaten.

Hoe is de copiist te werk gegaan ? Hij ging uit van de Madrid-Brugge-compositie, copieerde die volledig doch splitste haar in twee helften. In het midden en op de achtergrond werd de compositie dan gestoffeerd met figuren uit het Plantin-schilderij.

Enkele figuren die zich in dit laatste werk op het voorplan bevinden, werden aldus in secondaire positie hergebruikt : 1, 10 en 11. Enkele metamorfozen zijn het vermelden waard, zoals bvb. het paar 10-11 dat het zwevende duo vervangt dat op halve hoogte van het Plantin-schilderij voorkomt. Merkwaardig is hoe

8. Naar Jacob de Backer, *Uit de dood opstaande vrouw*, detail uit *Het Laatste Oordeel*, afb. 5.
(Copyright A.C.L., Brussel)

figuur 4 de linkerarm van figuur 3 krijgt aangelijmd. Enkele figuren werden bijgevoegd en misschien wel gecopieërd van een derde werk, al of niet van De Backer : de met één been nog in het graf zittende man op de voorgrond breidt het oorspronkelijke figurenpaar M (afb. 2) uit tot een groep van drie (afb. 6) en ook uiterst rechts komen supplementaire personages voor.

Het Antwerpse doek is ook stilistisch een metamorfosering van de oorspronkelijke de Backer-werken. De prachtig geschilderde lichamen op het Plantin-schilderij, met hun rigoureus en toch soepel contour, hun glad en toch stevig gebouwd modelé, het schilderkunstig niveau van een Pieter Pourbus evenarend, worden in het Antwerpse doek getransponeerd in die wattige, ietwat omfloersende techniek, die gewrichtsloze stijl waardoor zovele vroeg-zeventiende-eeuwse schilderijen van secundaire kwaliteit gekenmerkt zijn. De confrontatie van bvb. de centrale vrouwelijke figuur (afb. 7 en 8) uit beide schilderijen, maakt alleen reeds dit kwaliteitsverschil duidelijk.

Een andere compilator maakte het aan het Antwerpse doek verwante schilderij in het Nationale Museum te Warschau (afb. 9), dat M. Díaz Padrón eveneens vermeldt [6]. Hierin is de inbreng van het Plantinschilderij aanzienlijker. De linkergroep

[6] M. Díaz Padrón, *op. cit.*, p. 44 ; *Catalogue of Paintings, Foreign Schools*, I, *National Museum Warsaw*, 1969, nr. 35.

9. Naar Jacob de Backer, *Het Laatste Oordeel*. Warschau, Nationaal Museum.
(Foto Nationaal Museum, Warschau)

werd overgenomen doch de figuren op het tweede plan in deze groep werden vervangen door corresponderende personages uit de Madrid-Brugge-compositie. Zo herkennen we respectievelijk de figuren B, F, G en H.

De rechterhelft komt, wat de hoofdfiguren betreft, uit de Madrid-Brugge-compositie, behalve de twee figuren uiterst rechts die we herkennen als de nrs. 11 en 12 van het Plantinschilderij. Belangrijk is dat het schilderij te Warschau veel juister de oorspronkelijke de Backer-stijl bewaard heeft dan het Antwerpse doek, hetgeen een argument te meer uitmaakt tegen de oorspronkelijkheid van dit laatste.

Het derde compilatiewerk naar De Backer is een *Laatste Oordeel* in het Museum Wuyts-Van Campen te Lier (afb. 10). Het bevat een samenraapsel van de reeds besproken figuren en voegt er nog enkele nieuwe bij. Het schilderij lijkt niet vroeger dan in de 18de eeuw ontstaan te zijn.

Tenslotte is er nog een vierde schilderij dat wellicht van De Backer werd afgeleid : een ruw geschilderd *Laatste Oordeel* (afb. 11), uit het begin van de 17de eeuw (160×207 ; op de lijst 1604 gejaarmerkt) toegeschreven aan Pieter Tack, schilder te Diksmuide, waar het stuk thans op het stadhuis wordt bewaard. Nochtans kan in dit werk geen enkele rechtstreekse ontlening, noch uit het Plantinschilderij, noch uit de Madrid-Brugge-compositie worden aangewezen, hoewel de verdeling der figuren en hun individuele behandeling er onmiddellijk herinneringen aan oproepen. Maar het is wel merkwaardig dat we het centraal geplaatste motief van de engel die een vrouw overeind helpt, in een identieke vorm terugvinden in de zopas vermelde

10. Naar Jacob de Backer, *Het Laatste Oordeel*. Lier, Museum Wuyts-Van Campen.

(Copyright A.C.L., Brussel)

11. Pieter Tack (toegeschreven), *Het Laatste Oordeel*. Diksmuide, Stadhuis.
(Foto M. Platteeuw, Brugge)

versie te Lier ; dat we daar ook die doorlopende horizontale wolkenband aantreffen die niet in de andere schilderijen voorkwam. Deze motieven gaan waarschijnlijk terug op een derde *Laatste Oordeel* van De Backer, waarvan we vooralsnog geen sporen hebben teruggevonden, tenzij juist het schilderij te Diksmuide, dat er wel eens een min of meer getrouwe transcriptie van zou kunnen zijn.

Besluitend kunnen we vooropstellen dat slechts twee composities met goede redenen in aanmerking komen om aan De Backer toegeschreven te worden : het Plantinschilderij en het Madrid-Brugge-type, bekend uit verschillende versies. Verder zijn drie compilaties van beide oorspronkelijke werken bekend : de versie te Warschau, die de schilderkunstige stijl van het origineel wel het dichtst benadert, voorts de versie te Antwerpen vermoedelijk pas in de 17de eeuw ontstaan doch belangrijk door de overlevering van naam en jaartal, en tenslotte de wellicht uit de 18de eeuw daterende versie te Lier.

Sporen van een derde *Laatste Oordeel* van De Backer zijn te vinden in het schilderij te Diksmuide en eveneens in dit te Lier [7].

[7] Voor ander werk dat op stilistische gronden aan de Backer wordt toegeschreven, zie : G. T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze, 1968, pp. 58-59 ; A. Czobor, *op. cit.*, pp. 317-327.

Zoals bekend is het Plantinschilderij rond 1590 ontstaan. Het andere *Laatste Oordeel* werd minstens vijftien jaar vroeger geschilderd vermits Crispijn van den Broeck het in 1575 copieerde [8]. Dat het jaartal *1571* op het Antwerpse doek met dit ontstaan verband zou houden is dus goed mogelijk, hoewel tot nog toe onbewijsbaar.

[8] Cf. E. GREINDL, *op. cit.*, p. 162.

« LE JUGEMENT DERNIER » DE JACOB DE BACKER : UN PROBLÈME D'ORIGINALITÉ

Le Jugement Dernier, copie d'après Jacob de Backer (fig. 1), de la collection de feu le D[r] De Jaegher de Bruges, tableau connu depuis peu, donne à l'auteur l'occasion d'étudier la problématique de ce thème chez ce peintre, reprenant un sujet déjà traité dans le *Bulletin* (note 3).

Une comparaison précise des divers *Jugements Derniers* qui sont à mettre en relation avec les originaux de De Backer et un relevé des différences de style et de qualité d'exécution que l'on y trouve permettent de déterminer que, seuls, deux schémas de composition originaux sont à attribuer avec fondement à De Backer : 1° celui que l'on trouve dans son *Jugement Dernier* faisant partie du monument funéraire de Plantin à la cathédrale d'Anvers (fig. 3) et 2° celui qui est repris dans plusieurs peintures dont celle mentionnée plus haut à Bruges (fig. 1) et quelques autres à Madrid déjà groupées par M. Díaz Padrón.

Sur base de ces deux schémas, divers copistes ont exécuté au moins trois versions compilées : l'une conservée au Musée National de Varsovie (fig. 9) où le style pictural de De Backer a peut-être été le mieux transmis, une autre au Musée royal d'Anvers (fig. 5), vraisemblablement déjà du XVIIe siècle mais importante par l'inscription qu'elle porte, mentionnant le nom de De Backer et l'année *1571* et, enfin, une autre au Musée Wuyts-van Campen à Lierre, remontant probablement au XVIIIe siècle (fig. 10).

Dans cette dernière œuvre, comme dans le *Jugement Dernier* de la Maison communale de Diksmude, attribué à Pieter Tack (fig. 11), l'auteur croit pouvoir relever les indices d'un troisième schéma de composition dans l'iconographie du Jugement Dernier en rapport avec Jacob De Backer.

PAUL PHILIPPOT

Le « Retable des Poissonniers » des Musées royaux, œuvre de Pierre Pourbus

Dans un article, paru dans ce *Bulletin* en 1963, Léo van Puyvelde portait à la connaissance du public un triptyque représentant quatre scènes relatives à la vocation des apôtres pêcheurs, et proposait d'y reconnaître le *Retable de la Gilde des Poissonniers d'Anvers*, qui aurait été exécuté pour leur chapelle dans la cathédrale par le peintre anversois Jan van der Elburch [1] (fig. 1-2).

Les arguments réunis en faveur de cette identification étaient cependant assez minces. Léo van Puyvelde se fondait en effet sur l'observation que le retable qui orne actuellement l'autel des poissonniers de la cathédrale d'Anvers ne peut être attribué à Jan van der Elburch, actif à Anvers de 1536 à 1552, comme on l'a fait depuis trois siècles sur la base d'une lecture insuffisamment critique de van Mander. Il s'agit en effet, de toute évidence, d'une œuvre de la fin du XVIe siècle. Comme une requête d'octroi d'un subside pour le renouvellement de l'autel de la corporation des poissonniers est introduite en 1589, l'éminent historien de la peinture flamande en concluait logiquement que le retable actuel devait avoir été exécuté après cette date, en remplacement d'un retable qui aurait disparu de la cathédrale pendant les troubles religieux, et à la réalisation duquel se réfère une requête de la corporation au magistrat de la ville en date du 26 novembre 1538. Van der Elburch étant maître à Anvers depuis 1536, il faut supposer que van Mander, ayant recueilli une tradition selon laquelle ce peintre était l'auteur du retable des poissonniers dans la cathédrale, a, par erreur, associé ce nom à l'œuvre qui est venue substituer ce retable après 1589, et qui, pour des raisons stylistiques, peut être rattachée à Adam van Noort ou à son entourage.

Aucune objection ne peut être formulée à cette interprétation. Par contre, on n'y trouve aucun argument permettant de rattacher à Jan van der Elburch le triptyque du Musée de Bruxelles présenté par Léo van Puyvelde. On en est donc réduit à chercher tout d'abord à situer celui-ci sur la base de ses caractéristiques stylistiques. Or, de ce point de vue, il est un nom qui ne peut manquer de venir immédiatement à l'esprit : c'est celui de Pierre Pourbus. Seules les petites dimensions des personnages et l'importance accordée au paysage, inaccoutumée pour le maître brugeois, peuvent surprendre au premier abord. Mais un examen de détail ne peut guère laisser de doute.

Plusieurs des personnages principaux sont des portraits et, compte tenu des

[1] L. VAN PUYVELDE, *Het Altaarstuk van het Ambacht van de Visverkopers te Antwerpen*, in : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1963, pp. 35-50.

différences d'échelle, se laissent facilement comparer aux portraits de Pierre Pourbus. C'est, en particulier, le cas de l'apôtre à la proue de la barque dans la *Pêche miraculeuse* (fig. 3) ou de saint Pierre dans la scène de la *Monnaie du tribut* (fig. 3, 4 et 11).

Les poses des principaux protagonistes montrent, d'autre part, la schématisation de l'articulation organique, humaniste, caractéristique de Pourbus : que l'on compare, à titre d'exemple, l'attitude du Christ dans la scène de *Saint Pierre marchant sur les eaux* (fig. 5) avec celle de l'ange de l'*Annonciation* du Musée de Gouda, de 1552 (fig. 6), ou celle des protagonistes de la *Monnaie du tribut* (fig. 7) avec celles de Abraham et de Melchisédech dans le triptyque de l'*Adoration des bergers* de l'église Notre-Dame de Bruges, daté de 1574 (fig. 8). Les membres, longs et ligneux, acquièrent une sorte d'autonomie vis-à-vis des corps, et dessinent de grands chiffres dégingandés où se désarticule le mouvement organique, tandis que les orteils atteignent une longueur disproportionnée. Tous les personnages qui marchent présentent en fait la même incertitude dans la construction interne du corps. La lourdeur des contours, appuyés et mous à la fois, n'est pas moins caractéristique, de même que la courbe en S dans le dessin des yeux et des sourcils, qui confère aux visages une expression énigmatique typiquement maniériste (fig. 9, 10, 11, 12). Le traitement analogue des cheveux (fig. 9, 10, 12, 13), la prédilection pour certains types (fig. 9 et 10) et le goût des têtes de trois quarts (fig. 13 et 14) au profil perdu se retrouvent également dans diverses œuvres sûres de Pierre Pourbus, du *Jugement dernier* de 1551 au *Triptyque de l'Adoration des bergers* de 1574. Nous en illustrons ici quelques exemples significatifs. Enfin, le dessin préparatoire, très libre, à larges hachures, présente les mêmes caractéristiques dans le *Triptyque des Poissonniers* et dans le *Jugement dernier* du Musée communal de Bruges (fig. 7, 11, 12, 13, 14).

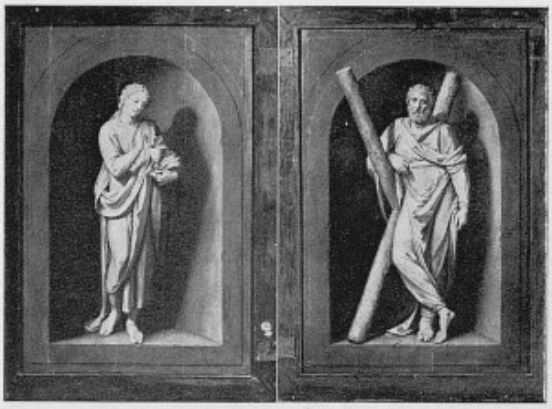
1. Pierre Pourbus, *Triptyque des Poissonniers de Bruges*, 1576. Panneau central : *La vocation des apôtres pêcheurs et la pêche miraculeuse*. Volets : *Saint Pierre marchant sur les eaux* et *La monnaie du tribut*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Reste à expliquer le paysage. Mais justement, l'impression frappante de vide, l'absence totale de tout rendu de l'atmosphère, de la valeur sensible de l'air enveloppant et pénétrant la texture des choses, n'est-elle pas, une fois de plus, caractéristique de Pierre Pourbus, qui fut toujours incapable de se détacher, de se décoller pourrait-on dire, de la réalité corporelle des formes ? Tous ses efforts pour imprégner la couleur de valeurs tonales ou atmosphériques n'aboutissent jamais qu'à engluer, alourdir et ramollir les formes, comme le montre presque symboliquement son traitement des nuages dans le *Jugement dernier*, et du ciel et des collines dans notre triptyque. L'espace atmosphérique, ne recevant pas d'interprétation picturale, se réduit à un vide presque surréaliste, tandis que les formes dures et brillantes des poissons et des coquillages s'imposent comme des pierres précieuses surgies sur le vide où elles sont dispersées dans un étrange effet contradictoire de hasard et de préméditation. Goût précieux des matières dures, fermées, que Pourbus révèle si souvent dans son traitement des marbres et des dallages.

Si, comme tout porte donc à le croire, le *Triptyque des Poissonniers* du Musée de Bruxelles est une œuvre de Pierre Pourbus, n'est-il pas vraisemblable qu'elle ait été exécutée, non pour la corporation des poissonniers d'Anvers, mais pour celle de Bruges ? Des recherches effectuées dans ce sens par Mme Catheline Périer d'Ieteren ont permis de retrouver dans l'ouvrage de J. Gaillard sur les gildes et métiers de Bruges le texte d'un contrat conclu le 28 mars 1576 entre la Corporation des poissonniers de Bruges et Pierre Pourbus en vue de l'exécution d'un retable destiné à décorer la chapelle des poissonniers à Bruges, précisant le programme iconographique de la peinture [2].

[2] J. Gaillard, *De Ambachten en Neringen van Brugge...*, Bruges, 1854, pp. 105-106. Nous remercions vivement Mme Périer d'Ieteren pour la précieuse et fructueuse assistance qu'elle nous a accordée dans cette étude.



2. François Pourbus (?), *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Revers des volets : *Saint Jean l'Evangéliste* et *Saint André.*

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

3. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du panneau central : *Portrait.*

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

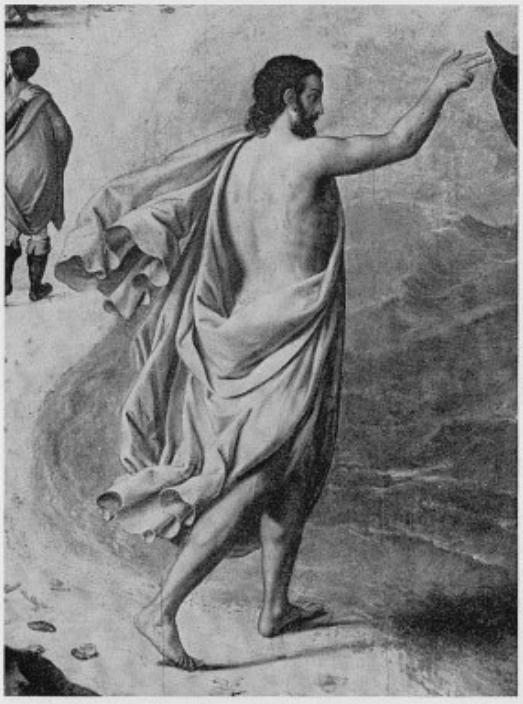
4. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet droit : *Têtes d'apôtres.*

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Vu son importance, nous reproduisons ce texte *in extenso*, d'après l'édition de Gaillard.

Up 28 dach van Maerte vyfthien hondert ende zesse-en-zeventig (stilo novo) *zo waren vergaert ten huyse van P. Pourbusse fynscildere, Nicasius Ancheman tresorier en M. Gillis Wyts sciltdraghere van dit ambochte van vrye vischcoopers deser stede van Brugghe gheassiteerd met d'heeren Pietere Ancheman, Claeys Ancheman houderlinghen en supposten van den zelven ambochte met hunlieden ghevoucht theurld. bevroudsaemheyd d'heer Pr. Dominicle, aldaer de voorn. psoonen. by laste en resolutie van 't gheheele ambocht den voorn. P. Pourbusse besteden en bevoorwaerden een tafereel te schilderen van vier diversche historien ghenomen uyt het nieuwe testament touchieren de visscherye by St. Matheus int vierde Luce 't van Math. 17de ende St. Jan 21ste cap. V volghen zeker patroen by hem ghemaecht en by de lesere in de Godtheyd dezer stede geviseert en gheapprobeert van welke vier historien de twee zullen staen in 't midden van de tafereele wezende het tafereel 't welke jeghenwoordigt staet ongheschildert in de capelle van voorn. ambochte en dandere twee historien zullen staen in de deuren van binnen te wetene in elck deure eene, en an de deure van buuten zullen staen gheschildert met wit en zwart twee patronagien d'eene St. Jan Evangelist en dander St. Andries al wel ghegarniert en gheconterfeyt naer de voorn. psoenen bestierders van tafereele zoo verre de schilderye sulckx xheescht, en dat al voor de somme van twyntich pond grooten eens te betalene vyf pond groote ghereed en vyf pond als 't werck ten halven ghedaen zal zyn en dander thien ponden te Kersmisse eerstcomende vyfthien hondert ende zesse-en-zeventich alst werk voldaen en ghelevert voorn. capelle die zy houden binnen Brugghe in St. Christoffels up de maerct en inghevalle dat niet vulmacht en ghesteld en ware te Kermisse eerstcomende vyfthien hondert ende zesse-en-zeventich, zoo zal den voorn. P. Pourbusse ghehouden zyn 'tzelve tafereel te schilderen en de penninghen weder te ghevene die hy ontfaeng zoude hebben up de handt en noch bovendien is den zelven P. Pourbusse ghehoudene dit met zyn handt en te vulmaeckene van al zulks als daer toebehoort, ten ware dat hy voor zyne mede hulpe naeme zyn zoone Franciscus Pourbusse die 't Antwerpen als nu woont en niemant anders, al zonder fraude.*

Actum ten voornoomde dagh onderl. handteeken en zyn hier of twe gheschriften ghemacht daer of den



5. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet gauche : *Le Christ.*

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

6. Pierre Pourbus, *L'Annonciation,* 1552. Gouda, Museum.

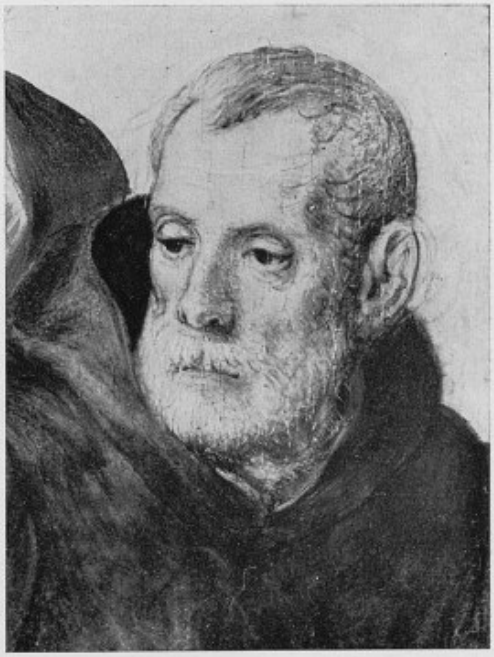
(Copyright Foto Hekker, Gouda)

7. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet droit : *Saint Pierre et le poisson.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

8. Pierre Pourbus, *Triptyque de l'Adoration des Bergers,* 1574. Détail : *Abraham et Melchisédech.* Bruges, O.-L.-Vrouwekerk.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

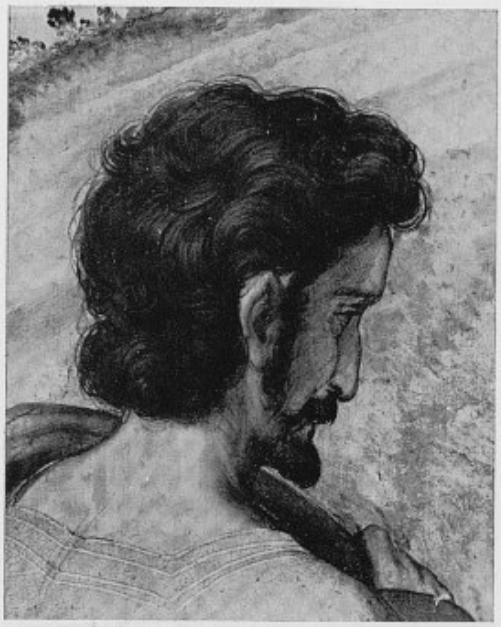
9. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet droit : *Tête d'apôtre.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

10. Pierre Pourbus, *Triptyque de l'Adoration des Bergers.* Détail d'un personnage de la *Circoncision* (grisaille). Bruges, O.-L.-Vrouwekerk.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



11. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet droit : *Tête de saint Pierre, portrait.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

12. Pierre Pourbus, *Le Jugement Dernier*, 1551. Détail : *Visage du Christ.* Bruges, Groeningemuseum.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



13. *Triptyque des Poissonniers de Bruges.* Détail du volet droit : *Tête d'apôtre.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

14. Pierre Pourbus, *Le Jugement Dernier.* Détail : *Un ressuscité.* Bruges, Groeningemuseum.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

voorn. tresorier over 't ambocht 't eene heift temwaerts en 't andre den voorn. Pourbusse onderteekend Nicasius Ancheman Gillis Wyts Pieter Ancheman Claeys Ancheman P. Dominicle en P. Pourbusse.

On constatera que l'iconographie du triptyque du Musée de Bruxelles correspond exactement au programme stipulé dans le contrat, les références aux évangiles étant indiquées sur la peinture même, ce qui n'est pas fréquent. La condition de réunir deux scènes sur le panneau central et de n'en représenter qu'une sur chacun des volets a été scrupuleusement respectée, de même que les prescriptions relatives aux revers des volets, où sont effectivement représentés en grisaille (« met wit en zwart ») saint Jean l'Evangéliste et saint André (fig. 2).

Ces deux dernières figures, évidemment secondaires, sont, dans l'exécution, d'une facture plus aérée que le reste du triptyque, sans que la qualité de la peinture y gagne. Tout porte à croire que Pierre Pourbus a là, comme l'y autorisait le contrat, abandonné l'exécution à son fils François, dont on reconnaîtrait alors la facture plus douce et plus enveloppée, limitée cependant par le fait qu'il ne réalisait pas une création personnelle mais devait se soumettre à des directives déjà établies.

Enfin, les portraits dont nous relevons la présence parmi les personnages des différentes scènes, ne sont autres que ceux des cinq représentants de la corporation intervenus dans la conclusion du contrat qui stipule, en effet, que les portraits de ces derniers devront figurer dans la peinture (« *al wel ghegarniert en ghecon-terfeyt naer de voorn. psoenen bestierders van tafereele zoo verre de schilderye sulckx xheescht* » — « le tout bien étoffé et contrefait d'après les personnes ci-dessus nommées ayant passé commande du tableau, pour autant que la peinture le permette »).

On ne peut donc guère conserver de doutes. Le triptyque du Musée de Bruxelles n'est pas une œuvre de l'énigmatique anversois Jan van der Elburch, dont la production reste inconnue ; c'est le retable exécuté par Pierre Pourbus en 1576, pour l'autel de la chapelle des poissonniers de Bruges. Seule la date tardive fournie par le contrat pourrait surprendre, en raison des analogies particulièrement étroites de la peinture avec les premières œuvres connues de Pierre Pourbus, comme le *Jugement dernier* du Musée de Bruges et l'*Annonciation* de Gouda, datés respectivement de 1551 et de 1552. Il faut noter cependant que l'art de Pierre Pourbus n'a guère évolué après cette date, que le traitement du ciel révèle un manifeste effort d'« aération » par rapport aux nuages du *Jugement dernier*, que les rapprochements ne sont pas moins frappants avec le triptyque de l'*Adoration des bergers* de 1574 conservé à l'église Notre-Dame de Bruges, et qu'enfin la participation de François Pourbus à l'exécution des grisailles répond bien à la date que nous fournissent les archives [3].

[3] Nous avons tenté d'esquisser l'évolution stylistique de Pierre Pourbus dans P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Turin, Ed. Einaudi, 1970, pp. 191-193.

HET „RETABEL DER VISVERKOPERS" VAN DE KONINKLIJKE MUSEA, EEN WERK VAN PIETER POURBUS

In het *Bulletin* van 1963 identificeerde L. van Puyvelde een herontdekt drieluik met voorstellingen uit het leven der vissers onder de apostelen als het oorspronkelijke *Retabel van de Gilde der Visverkopers van Antwerpen* en bracht het, op basis van een door Carel van Mander overgeleverde traditie, op naam van Jan van der Elburch. Genoemd drieluik werd in 1966 aangekocht door de Koninklijke Musea (inv. 7416, afb. 1-2).

De auteur onderzoekt deze toeschrijving, die, alhoewel steunend op een verantwoorde interpretatie der voorhanden overlevering, door geen enkel ander argument wordt bevestigd. De stijlkenmerken wijzen volgens hem ondubbelzinnig op de hand van Pieter Pourbus.

Verscheidene personages op het altaarstuk blijken als portretten behandeld (afb. 3, 4 en 11) en laten zich, ondanks het schaalverschil, vergelijken met portretten van de hand van Pieter Pourbus. Opvallend is de geschematiseerde geleding der lichamen zoals Pourbus die gaarne uitwerkte (vgl. afb. 5 en 6, afb. 7 en 8), terwijl ook andere vormdetails (lange tenen), de raadselachtige gelaatsuitdrukkingen (afb. 9 en 10), de haarbehandeling (afb. 9, 10, 12 en 13), de voorliefde voor zekere types (afb. 9 en 10) en voor een driekwart-voorstelling der koppen (afb. 13 en 14) de aandacht trekken en die, evenals de karakteristieke geharceerde voortekening (afb. 7, 11, 12, 13 en 14), alles elementen zijn die men aantreft op Pieter Pourbus' werken, van zijn *Laatste Oordeel* van 1551 (Brugge, Groeningemuseum) af tot en met zijn *Aanbidding door de Herders* van 1574 (Brugge, O.L.V.-kerk). Verder komt Pourbus' zin voor de lichamelijke realiteit der vormen tot uiting in de on-atmosferische opvatting en de on-picturale behandeling van het landschap.

De auteur oppert dan de veronderstelling dat het *Drieluik der Visverkopers* niet werd geschilderd in opdracht van de Visverkopersgilde van Antwerpen maar wel voor die van Brugge. Inderdaad werd op 28 maart 1576 tussen Pieter Pourbus en de Brugse Visverkopersgilde een contract afgesloten dat bewaard bleef (voetnoot 2) : het legt de bestelling vast van een drieluik voor de Visverkoperskapel „in St. Christoffels up de maerct" te Brugge en bevat opgave van de gewenste voorstellingsinhoud die volkomen in overeenstemming blijkt met de ikonografie van het kwestieuze drieluik in de Koninklijke Musea. Treffend zijn in dit verband de als inscripties op het retabel voorkomende evangeliereferenties die ook in het contract worden geciteerd, evenals de verdeling der thema's over de panelen en de voorstelling van St. Jan de Evangelist en van de H. Andreas in grauwschildering op de buitenzijde der deuren. De uitvoering van deze grauwschilderingen werd volgens de auteur door Pieter Pourbus toevertrouwd aan zijn zoon Frans, dit overeenkomstig een uitdrukkelijke toelating vermeld in de overeenkomst.

Al met al kan dus met grote zekerheid het retabel in de Koninklijke Musea worden geïdentificeerd met het in 1576 voor de kapel der Brugse Visverkopersgilde door Pieter Pourbus uitgevoerde altaarstuk. Ondanks het dus relatief late ontstaan van het stuk vindt men er treffende analogieën in met Pourbus' vroege werk, met name zijn genoemd *Laatste Oordeel* van 1551 en zijn *Boodschap des Engels* van 1552, dit laatste thans in het Museum te Gouda.

ISABELLE WYBO-WEHRLI

Le séjour d'Antoine Wiertz à Rome

(mai 1834-février 1837) *

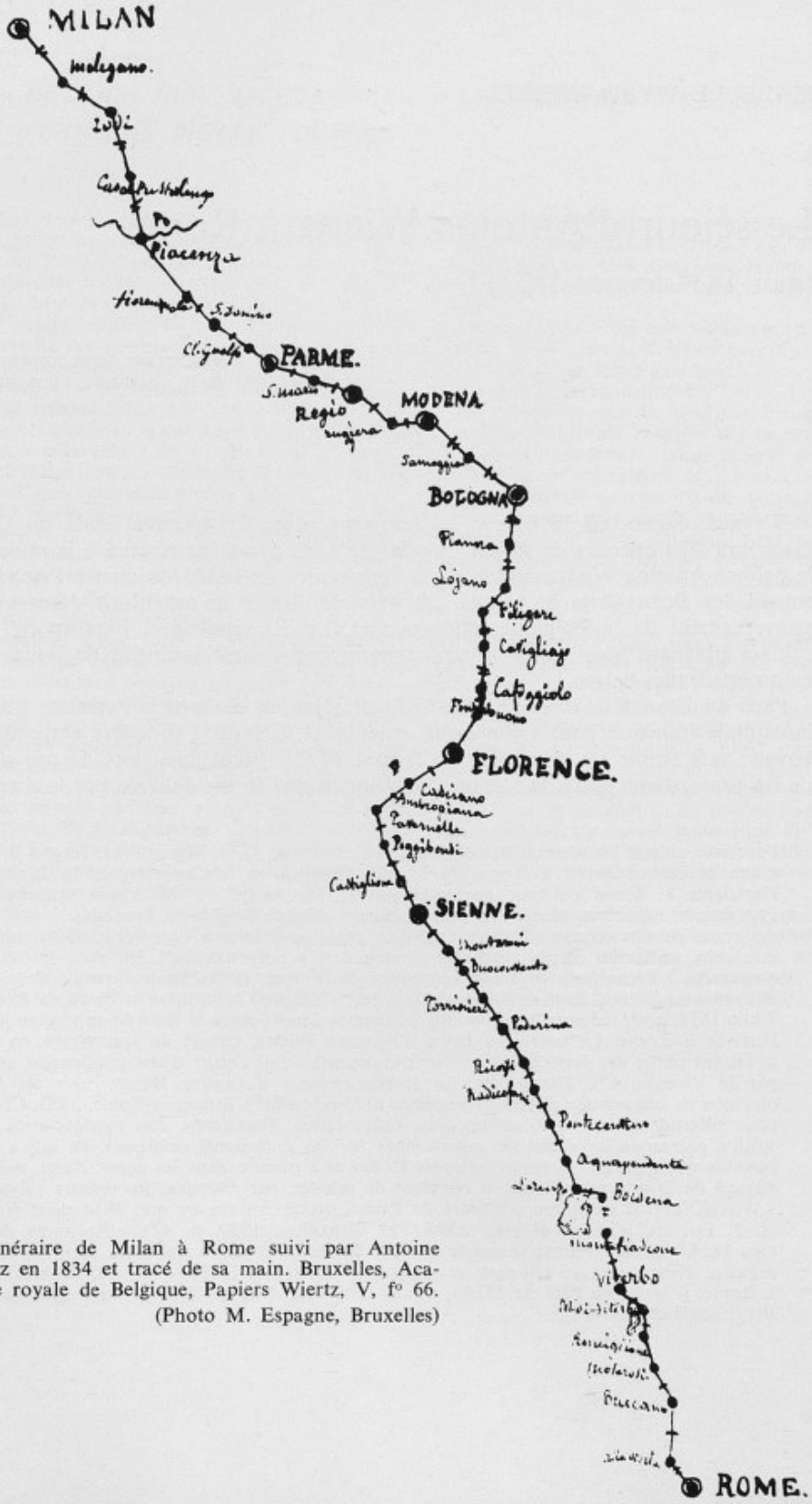
On voit Rome moins pour apprendre à exécuter que pour s'agrandir l'imagination.
Antoine WIERTZ.

N'ayant obtenu, en 1828, que la deuxième place à l'épreuve finale du Grand Concours dit Concours de Rome, et celui de 1830 ayant été réservé à la sculpture, le peintre Antoine Wiertz décida de se représenter en 1832, toujours à l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers, au Prix de Rome qu'organisait désormais le gouvernement de la Belgique indépendante. Le 10 septembre, il remporte enfin celui-ci obtenant ainsi, pour quatre années, une bourse annuelle de deux mille cinq cents francs belges.

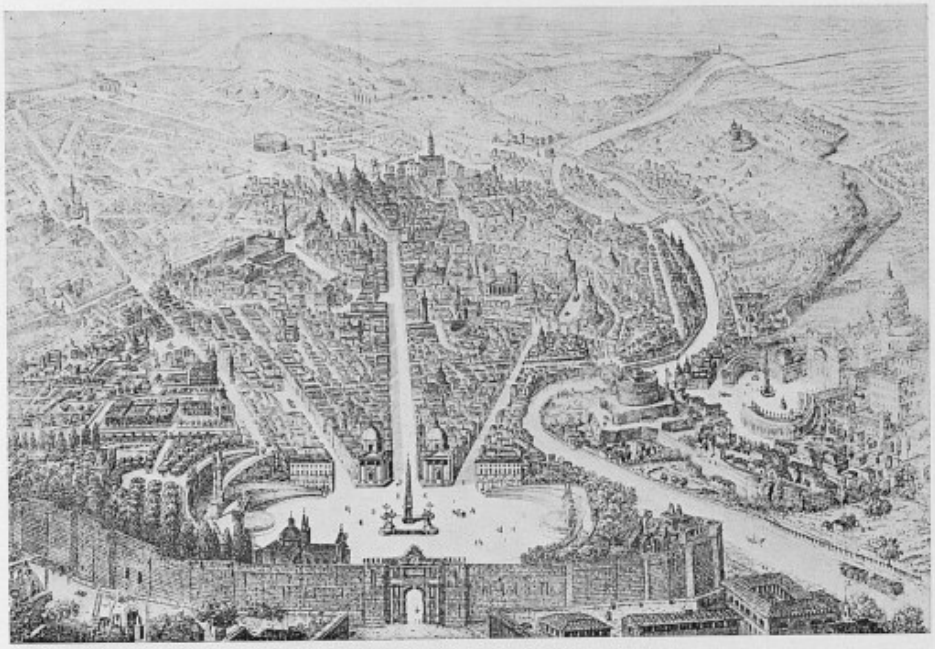
Parti de Dinant le 10 septembre 1833, il séjourna d'abord à Paris, ne quittant la capitale française pour Lyon qu'en mars 1834. C'était la première étape de son voyage vers Rome où il arrivera le 28 mai 1834 [1]. Muni déjà, lors de son départ de Belgique, d'une lettre de recommandation en due forme délivrée par la direction

* Pour leur aide et leurs conseils, nous tenons à remercier MM. Mario Praz, Jorgen B. Hartmann et Dario Durbé à Rome, le Musée Thorvaldsen à Copenhague, la Bibliotheca Hertziana à Rome et, tout particulièrement, M. André A. Moerman, attaché pour l'art du XIXe siècle aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.

[1] Au cours de son voyage de Paris à Sienne, Antoine Wiertz a noté scrupuleusement, *pro memento*, toutes les étapes ainsi que chaque date y correspondant. En plus de ces notes conservées à l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles (*Archives, Papiers Wiertz*, V.), la lettre adressée à sa mère et datée de Rome, le 7 juin 1834, nous redonne presque tous les mêmes détails outre la suite de ce voyage jusqu'à l'arrivée à Rome. La correspondance d'Antoine Wiertz, datant de son séjour en Italie, et faisant partie des *Papiers Wiertz* (voir ci-dessus) a fait l'objet d'une publication annotée par le Vicomte Ch. TERLINDEN, *La correspondance d'Antoine Wiertz, prix de Rome, au cours de son voyage d'Italie (septembre 1833-juin 1837)*, Bruxelles-Rome, 1953. Ci-après, nous référons à cette publication sous l'abréviation TERLINDEN. Les extraits cités de la susdite correspondance ont été collationnés sur les documents originaux, ce qui a rendu possible quelques rectifications, relevées au fur et à mesure dans les notes. Ainsi, quant au voyage de Wiertz vers Rome, il convient de relever, par exemple, les erreurs suivantes : « Wiertz, lauréat du grand concours de Rome, quitte Anvers en mai 1834 pour Rome », cf. J. POTVIN, *Antoine Wiertz, 1806-1865*, Bruxelles, 1930, p. 42 ; « Au mois de janvier 1834, Antoine Wiertz prend le chemin de Rome », cf. A. MOCKEL, *Antoine Wiertz, esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre*, Bruxelles, 1945, p. 14 ; « Il [Wiertz] arriva à Rome, à la fin de l'été de 1834 », cf. L. LABARRE, *Antoine Wiertz, étude biographique*, Bruxelles, 1866, p. 54.



1. Itinéraire de Milan à Rome suivi par Antoine Wiertz en 1834 et tracé de sa main. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 66. (Photo M. Espagne, Bruxelles)



2. *Vue de Rome et de la Porta del Popolo à vol d'oiseau.* Gravure anonyme, première moitié du XIXe siècle (après 1816). Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N. 20979.
(Foto Oscar Savio, Roma)

de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, ainsi que d'une liste de quelques-uns de ses membres correspondants auxquels le jeune artiste pourrait avoir recours dans les diverses étapes de son voyage [2], Antoine Wiertz avait encore reçu à Paris une longue lettre de la part de son maître Mathieu Van Brée [3] contenant de très précieux conseils pour une fructueuse visite des principales villes italiennes, entre autres celles qu'il traversera en faisant route vers Rome (fig. 1), et pour un fécond séjour dans la Cité éternelle [4].

Ainsi, ses premiers contacts avec l'Italie se déroulèrent dans les meilleures conditions possibles et la découverte des beautés de Turin, Milan, Parme, Bologne, Florence et Sienne, où il s'arrêta et dont il visita les musées, l'enchante. « Ce pays convient vraiment à mon tempérament ; on dirait qu'il est fait tout exprès pour moi ; on ne peut ici vivre sans goûter le bonheur et un plaisir dans l'âme inexprimable » écrivait-il à sa mère dans sa première lettre d'Italie [5].

« Bonheur suprême, je vois enfin Rome ! J'y touche. Dans une heure j'aurai franchi ses portes, je foulerai cette même terre qu'ont foulée tant de grands

[2] Document daté du 29 octobre 1833, TERLINDEN, p. 17.
[3] Mathieu-Ignace Van Brée (1773-1839), peintre d'histoire et graveur, professeur puis directeur de l'Académie d'Anvers.
[4] Lettre datée Anvers, 12 novembre 1833, TERLINDEN, pp. 19-22.
[5] Lettre datée Milan, 17 [mai 1834], TERLINDEN, p. 34.

3. Antoine Wiertz, *Autoportrait*. Dessin au crayon, vers 1834. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

4. Luigi Rossini, *Vue de la Via Condotti*. Gravure, 1848. Le Café Greco se trouve à gauche. Rome, Calcografia Nazionale. (Copyright Gab. Fotogr. Naz., Roma)

hommes. Ces montagnes, ils les ont vues ! Cet air que je respire, ils ont aussi respiré le même air ! Je ne puis vous exprimer le plaisir sublime que j'éprouvai en entrant dans Rome. Au moment de franchir la porte, un coup de tonnerre effroyable se fit entendre. J'en ai tiré bon augure ; je m'imaginais que Dieu voulait annoncer à Rome mon arrivée » [6].

Ainsi, le 28 mai 1834, Wiertz entre dans la Cité éternelle par la Porta del Popolo (fig. 2). Il a vingt-huit ans, l'aspect romantique mais décidé, tel qu'il se représente dans un autoportrait au crayon exécuté peu avant son départ pour l'Italie (fig. 3) [7], et, le cœur plein d'espérance, tout ce qu'il voit pour la première fois l'émerveille.

Le lendemain, jour de la Fête-Dieu, il visite Saint-Pierre et aperçoit le pape Grégoire XVI dans la procession « accompagné de tous ses gens d'église » et « l'aspect imposant de cette cérémonie » [8] le frappe énormément et lui donne une impression inoubliable de ce premier contact avec la Rome papale.

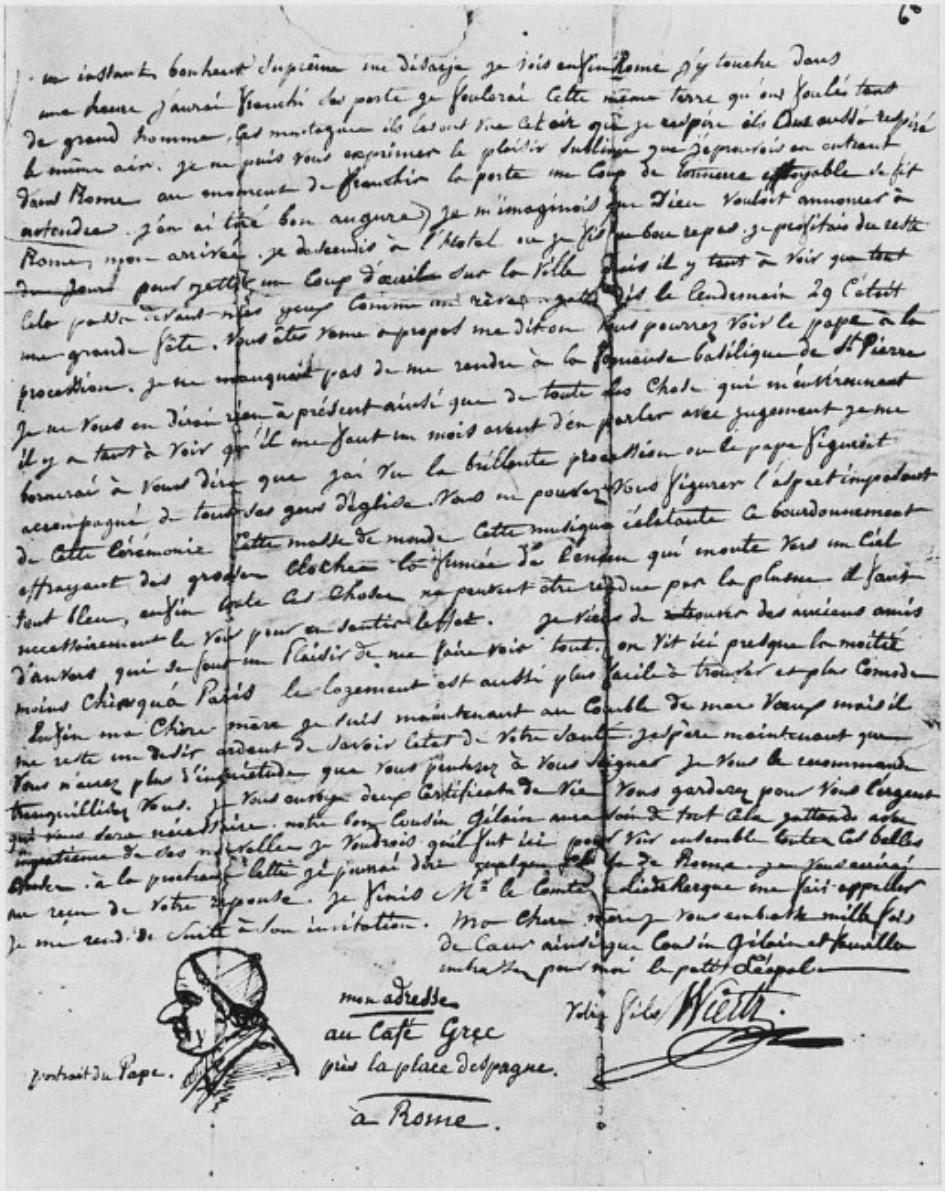
Mais qu'est-ce qui rendait Rome aussi irrésistible et qu'était cette capitale au moment où Wiertz la découvrait ?

Des écrivains tels que Goethe et Madame de Staël avaient largement propagé le goût romantique pour le monde antique et classique, ainsi Rome attira au début

[6] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, 7 juin 1834, TERLINDEN, p. 39.

[7] *Autoportrait*, dessin au crayon sur papier, 19×14 cm, Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 3120. Le Musée Wiertz, installé dans l'atelier de l'artiste, conserve la presque totalité de son œuvre et fait partie des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles.

[8] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, 7 juin 1834, TERLINDEN, p. 39.



5. Dernière page de la première lettre que Wiertz adressa de Rome à sa mère, 7 juin 1834. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 68.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

6. Villain, d'après Antoine J.-B. Thomas, *Promenade*. Lithographie publiée à Paris en 1823. A gauche, la Villa Médicis, siège de l'Académie de France à Rome. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N. 14250 (43). (Foto Oscar Savio, Roma)

du XIXe siècle un très grand nombre d'artistes et d'étrangers désireux de goûter sur place la poésie de ses vestiges.

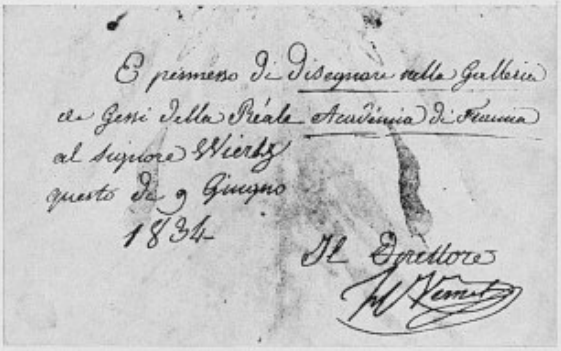
« È in questa città fatta di pietre, di foglie e di fontane armoniose, che cento anni fa, una popolazione di centoquaranta mila anime viveva la sua vita provinciale e cosmopolita. Perché Roma era veramente un piccolo villaggio in una sterminata metropoli. Aveva il Papa, che era il sovranno di questo mondo regnante sopra un maggior numero di sudditi, e aveva un popolo chiuso nelle sue tradizioni, divoto alle sue abitudini, misoneista e xenofobo, non ostante che gli stranieri fossero la sua unica fonte di guadagno » [9].

« Les étrangers sont à Rome en si grand nombre en effet, et de nations si diverses, qu'on dirait une colonie que le genre humain a envoyée là, pour le représenter dans son entier et dans chacune de ses parties » [10]. Il y a des Allemands qui « ne croyant jamais savoir assez, s'informent, regardent, étudient davantage, de plus près et plus longtemps » [11], contrairement aux Anglais, qui, « tous se mouvant,

[9] D. ANGELI, *Roma Romantica*, Milan, 1935, pp. 13-14 ; quant au nombre d'habitants, cf. A. MUÑOZ, *Roma nel primo Ottocento*, Rome, 1961, p. 216 : « Da 139 847 che erano gli abitanti della città nel 1826, erano saliti nel '35 a 152 457 », ainsi que cf. Abbé Ch. MOREAU, *Mes vacances en Italie* [1836], Tournay, 1839, p. 196 : « ville de cent soixante mille âmes au plus ».

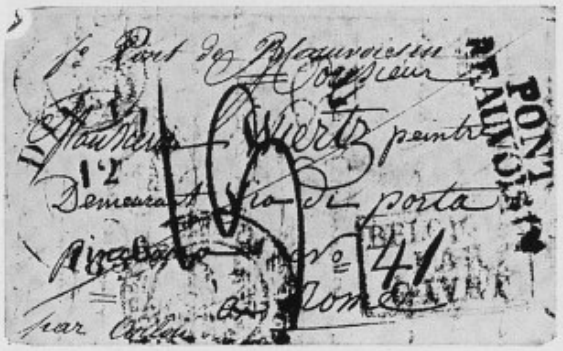
[10] Abbé Ch. MOREAU, *op. cit.*, p. 186.

[11] *Ibid.*, p. 189.



7. Autorisation délivrée à Wiertz, signée par Horace Vernet le 9 juin 1834. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 69.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)



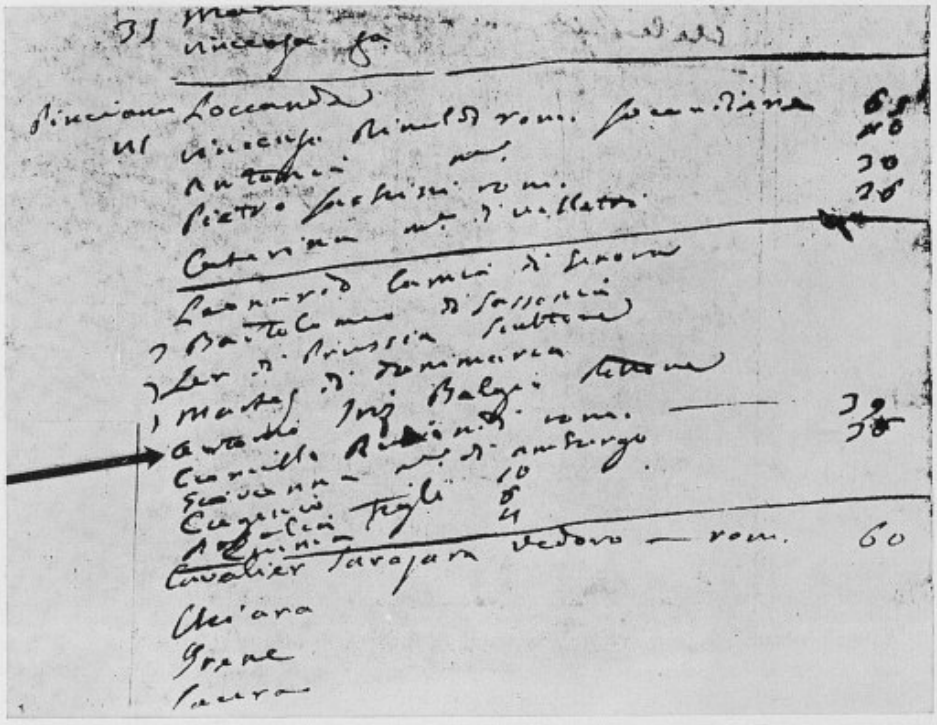
8. Adresse à Rome (41, Via di Porta Pinciana) sur une lettre de Gilain Disière, datée Dinant, 11 août 1836. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 154.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

agissant comme s'il n'y avait qu'eux sur la terre, n'ayant de respect et d'égard ni pour rien, ni pour personne » [12], offensent les Romains et heurtent les étrangers d'autre nationalité. « Ce qu'il y a de vraiment déplorable ici, ce qui jure avec la nature des lieux, c'est cette multitude d'insipides Anglaises et de frivoles dandys » [13], et Stendhal de raconter l'anecdote de l'Anglais qui ayant visité le Colisée alors que des maçons en consolidaient des murs s'écria : « Cet édifice me plaît ; il sera magnifique quand il sera fini » [14]. Pourtant, parmi cette foule de touristes insulaires et insolents, quelques grands noms resteront gravés sur des maisons romaines, témoignant ainsi du passage et de l'amour pour la Cité éternelle d'un John Keats, dont la dépouille repose à l'ombre de la pyramide de Caius Cestius, d'un Lord Byron, d'un Shelley, d'un Walter Scott, d'un Charles Dickens, ainsi que des peintres Thomas Lawrence, Joseph Turner et Joseph Severn.

Et puis il y a les Français, « vifs, lestes, venus en foule et à la hâte par bateaux à vapeur, ils marchent, ils courent, ils papillonnent ; ils sont partout. Ils veulent tout voir, ils veulent surtout être vus [...]. Vains, légers, frivoles, ils jouent, ils

[12] *Ibid.*, p. 188.
[13] Lettre de Chateaubriand à Mme Récamier datée du 15 novembre 1828, cf. A. MUÑOZ, *op. cit.*, p. 74.
[14] STENDHAL, *Promenades dans Rome*, Paris, Le Divan, 1931 (3 vol., établissement du texte et préface par Henri Martineau), t. II, p. 127.



9. Extrait du *Stato d'Anime* de la Paroisse des SS. Vincent-et-Anastase-à-Trevi de Rome, 1835. La flèche indique le nom de Wiertz. Rome, Archivio Storico del Vicariato.

rient, ils badinent » [15]. « Quand vient l'heure de midi, on mange et on se couche. Les boutiques sont fermées, comme à minuit à Dinant. Dans les rues alors ne circulent que les chiens et les Français » [16].

Mais si la grande masse des étrangers venus à Rome rend à juste titre ses habitants xénophobes, cette ville attire et accueille en 1835 plus de cinq cents artistes dont cent nonante-trois peintres [17] qui admirent et reproduisent les monuments, et qui vouent à Raphaël et à Michel-Ange un culte inébranlable. Si Antonio Canova est mort depuis 1822, il n'en reste pas moins le grand maître de l'art classique qui règne à Rome lorsque Wiertz en franchit les portes. Dans sa lignée y œuvrent le grand sculpteur danois Bertel Thorvaldsen [18], les peintres Vincenzo

[15] Abbé Ch. MOREAU, *op. cit.*, pp. 188-189.
[16] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 9 août 1834, TERLINDEN, p. 41.
[17] « In totale erano 543 artisti nella Roma del 1835 », cf. A. MUÑOZ, *op. cit.*, pp. 90-91.
[18] Bertel ou Alberto Thorvaldsen, sculpteur, né à Copenhague le 19 novembre 1770, mort dans la même ville le 24 mars 1844. Il fit de longs séjours à Rome de 1796 jusqu'en 1838, où il fut nommé membre de l'Académie de Saint-Luc le 6 mars 1808. Il est un des grands représentants du néo-classicisme.

10. Antoine Wiertz, *La Lance cassée*. Esquisse, 1834. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Camuccini [19], « froid imitateur de David » [20], « qui passe pour le premier des peintres vivans [*sic*] de l'Italie » [21], Filippo Agricola [22], Tommaso Minardi [23], le sculpteur Pietro Tenerani [24], ainsi que les architectes Camporese [25] et Giuseppe

[19] Baron Vincenzo Camuccini, né à Rome le 21 février 1771, y décédé le 2 septembre 1844. Peintre de portraits et de sujets historiques, continuateur de Raphaël Mengs, il fut le défenseur acharné du classicisme académique. Directeur, dès 1803, de la fabrique de mosaïque du Vatican, *princeps* de l'Académie de Saint-Luc en 1806, inspecteur des Beaux-Arts sous Pie VII et réorganisateur de la pinacothèque du Vatican sous Grégoire XVI, il exerça pendant un demi-siècle une véritable dictature sur la peinture à Rome.

[20] STENDHAL, *op. cit.*, t. III, p. 276.

[21] M. SANTO-DOMINGO, *Tablettes romaines*, Bruxelles, 1824, pp. 131-132.

[22] Filippo Agricola, peintre, né à Urbino en 1776, mort à Rome en 1857. Portraitiste distingué, il peignit également dans plusieurs églises de Rome.

[23] Tommaso Minardi, peintre et dessinateur, né à Faenza en 1787, mort en 1871 à Rome. Directeur de l'Académie de Pérouse, il fut professeur à l'Académie de Saint-Luc de 1821 à 1858 à Rome.

[24] Pietro Tenerani, sculpteur, né à Torano en 1789, mort à Rome en 1869. Il sculpta de nombreux bustes, tombeaux et monuments à Rome et pour des villes du monde entier.

[25] Giulio Camporese, architecte, né à Rome en 1754, y décédé en 1840, élève de son père Pietro et de Pasquale Belli ; Pietro Camporese, fils du précédent, architecte, né à Rome en 1792, y décédé en 1873. En 1837, il construisit le Teatro Argentina.

11. Antoine Wiertz, *Le Brigand*, 1834. Bruxelles, Collection particulière.

12. Antoine Wiertz, *Le Brigand calabrais*, après 1840. Bruxelles, Musée Wiertz.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Valadier [26]. « Permane nei pittori romani della prima metà dell'Ottocento la tecnica perfetta dell'affresco, e, sulle pareti dei palazzi e delle chiese, quel loro manierismo raffaellesco, raffreddato da più mani di classicismo canoviano, trova per lo meno la giustificazione della monumentalità » [27].

En dehors de la beauté de ses monuments et du faste de ses cérémonies religieuses, Rome demeure cependant une ville provinciale où règnent, sous une autorité papale réactionnaire, les abus et l'immobilisme. Et, bien que le gouvernement de Sa Sainteté instaura une Chambre de Commerce et fonda, en 1834, la Banca Romana, les finances pontificales se révèlent désastreuses au point d'obliger Grégoire XVI à emprunter trois millions d'écus à la banque Rothschild au taux de 65 % [28]. Mais le Romain continue à vivre en dehors de tout intérêt pour la politique ; il mène une « vie retirée, tranquille, immobile » [29] et ne paraît avoir que deux passions : les promenades en calèche et la loterie. « Les Romains semblent ne vivre que certains jours de la semaine, et encore le soir. Ces jours-là on va se

[26] Giuseppe Valadier, né à Rome en 1762, y décédé en 1839, architecte néo-classique, il traça, à Rome, les plans des jardins du Pincio et aménagea la Piazza del Popolo ; auteur également de nombreuses façades d'églises.
[27] A. Muñoz, *op. cit.*, p. 112.
[28] *Ibid.*, p. 166.
[29] Abbé Ch. Moreau, *op. cit.*, p. 199.

13. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Dessin au crayon, 1834 ou 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

promener presque tous, les grands comme le peuple et le peuple comme les grands, par la rue del Corso jusqu'à la place du Peuple, jusqu'à la villa Borghèse, d'où l'on descend ensuite après avoir fait quelques tours, bien gravement, bien silencieusement [...]. On ne saurait s'imaginer quelle est chez les Romains d'aujourd'hui cette fureur de la *carrosserie* », aussi fait-on appel aux « dragons du pape obligés de venir de distance en distance et dans toute la longueur de cette longue rue *del Corso* pour régler et maintenir le défilé des voitures. [...] Après cette passion dominante pour les promenades en calèches, je ne sache rien à Rome qui préoccupe davantage tout le monde que le tirage de la *loterie* » [30].

Mais cette ville provinciale offre au jeune Wiertz les avantages d'une vie beaucoup moins chère que celle qu'il a connue à Paris et « le logement [y] est aussi plus facile à trouver et plus commode » [31]. Par contre, l'hygiène y laisse à désirer à cause des « miasmi sollevati dai luoghi paludosi distanti da Roma e marittimi, ed ivi dai venti meridionali trasportati ; se dalle immondizie della città, che l'odierna igiene pubblica dovrebbe ormai allontanare costantemente e rimuovere » [32].

Les hôtels ne manquent pas et les restaurants « les plus renommés sont ceux de Bertini, rue du Cours, près la place Colonne, et le Lepre, tout près de la place d'Espagne, rue des Condotti. L'on y est bien traité, et à des prix fort raison-

[30] *Ibid.*, p. 200.
[31] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 7 juin 1834, TERLINDEN, p. 39.
[32] G. BARZELLOTTI, *Avvisi agli stranieri che amano di viaggiare in Italia o dimorarvi per conservare e recuperare la salute*, 1838, cité par A. MUÑOZ, *op. cit.*, p. 209.

14. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Esquisse, 1834 ou 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

nables. [...] Les cafés de Rome ne sont pas brillants ; mais il en est de fort achalandés, où vont, le matin, les amateurs prendre le chocolat, le café au lait, manger de petits gâteaux fort bons et lire la gazette de Florence, les journaux de Paris ou ceux d'Allemagne »[33]. Le plus célèbre d'entre eux, le Café Greco situé Via Condotti près de la Piazza di Spagna (fig. 4), que Wiertz donne comme sa première adresse à Rome (fig. 5)[34], lui est vivement recommandé par Mathieu Van Brée : « A votre arrivée à Rome, il faut aller au *Caffe Grecco* [*sic*], près de la place d'Espagne, où est journellement le rendez-vous des artistes étrangers »[35]. En effet, des artistes de toute nationalité se retrouvaient dans ce café, et n'ayant pas toujours un domicile fixe, faute de moyens, ils s'y faisaient envoyer la correspondance qu'on déposait chaque jour dans une boîte posée sur le comptoir et « che poteva a buon diritto venir designata quale ufficio postale degli *habitués* del Greco »[36]. Gioacchino Pecci, alors qu'il était encore étudiant et qu'il ignorait certes qu'il deviendrait un jour le pape Léon XIII, raconte qu'il fréquenta ce café de 1825 à 1837 : « Quando io era in Roma giovane studente, i denari che mi mandava mio padre, e le regalie che mi dava il Collegio Germanico, essendo ivi ripetitore degl'alunni, mi servi-

[33] Abbé Ch. MOREAU, *op. cit.*, p. 163.
[34] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 7 juin 1834, TERLINDEN, p. 39.
[35] Lettre de Mathieu Van Brée à Wiertz, datée Anvers, 12 novembre 1833, TERLINDEN, p. 21.
[36] L. JANNATTONI, *I ritratti di famiglia del Caffé Greco*, in : *Palatino*, 1964, p. 74.

15. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Esquisse, 1834 ou 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

vano per comprare libri e per prendere un buon caffé al Caffé Greco a Via Condotti » [37].

Mais Wiertz ne s'attarde pas dans les cafés car il veut tout connaître de Rome, aussi les premières semaines il les passe entièrement à visiter la ville. Des amis d'Anvers lui montrent les endroits les plus connus [38]. Tout l'émerveille, les églises, les jardins, « des monuments sans nombre qui tous rappellent quelque fait mémorable, des palais, des galeries de tableaux », le Colisée et le Panthéon dont « toutes les colonnes de marbre sont encore polies, vingt siècles et plus ont glissé sur elles sans les altérer » [39].

N'en oubliant pas pour autant ses devoirs de peintre, il se présente à l'Académie de France, Villa Médicis au Pincio (fig. 6), muni d'une lettre de recommandation de Mathieu Van Brée : « Présentez-vous à l'Académie de France, faites connaissance avec les artistes et suivez le cours de dessin d'après les modèles vivants à cette illustre institution. La lettre ci-incluse que j'écris à M. le Directeur vous servira d'introduction » [40]. Ce directeur, Horace Vernet [41], lui signera une autorisation datée du 9 juin 1834, lui permettant « di disegnare nella galleria de

[37] ID., *I duecento anni del Caffé Greco*, in : *Palatino*, 1966, p. 217.
[38] TERLINDEN, p. 39.
[39] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 9 août 1834, TERLINDEN, pp. 40-41.
[40] Lettre de Mathieu Van Brée à Wiertz, datée Anvers, 12 novembre 1833, TERLINDEN, p. 21.
[41] Horace Vernet, peintre d'histoire et de sujets militaires, né à Paris en 1789, y décédé en 1863. Fut de 1829 à 1835 directeur de l'Académie de France à la Villa Médicis à Rome, où il fut remplacé par Ingres.

16. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Esquisse, 1834 ou 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

gessi »[42] (fig. 7). En 1778, un autre peintre belge, Joseph François[43], au cours de son premier voyage en Italie écrivait : « On peut aussi aller à celle [Académie] de France qui est pour les pensionnaires de cette maison, et l'on prend place après eux. Mais ce qui est plus agréable c'est que, avec la permission du Directeur, l'on peut dessiner dans les salles de l'Académie tous les jours : il y a là une collection de plâtres de toutes les belles statues antiques »[44].

Dès le mois d'août 1834[45], Wiertz semble avoir la possibilité de se loger d'une façon définitive. C'est en effet au numéro 41 de Via di Porta Pinciana (voir fig. 8 et 9), en face de cette merveilleuse Villa Borghèse dont il exécutera plusieurs petites études, qu'il occupera dès lors un logement et cela jusqu'à son départ de Rome en 1837[46].

[42] « È permesso di disegnare nella Galleria de Gessi della Réale Academia di Francia al Signore Wiertz questo di 9 Giugno 1834 / Il Direttore / H. Vernet », TERLINDEN, p. 40. Il est utile de préciser que Wiertz n'a jamais été *pensionnaire* de la Villa Médicis, titre réservé exclusivement aux candidats de nationalité française. Cf. FIERENS-GEVAERT, *Antoine Wiertz*, Bruxelles, 1920, p. 12, où, à ce sujet, une erreur est commise : « [Wiertz] pensionnaire de l'Académie de France à Rome ».

[43] Pierre-Joseph-Célestin François, peintre d'histoire né à Namur en 1759, mort à Bruxelles en 1851. Elève d'André Lens. Il séjourna à Rome, puis à Vienne. « Patriarche de la peinture historique » il eut pour continuateurs Van Brée, Paelinck et Navez.

[44] R. VAN DER BURGHT, *Joseph François, peintre belge émule de David*, Bruxelles, 1948, p. 34.

[45] La dernière lettre adressée à Wiertz au Café Greco est une lettre de Disière, datée Dinant, le 17 juillet 1834, *Papiers Wiertz*, V, f° 73.

[46] Les lettres adressées à Wiertz à Via di Porta Pinciana, portent alternativement et sans ordre chronologique le n° 4 ou le n° 41. Dans les adresses sur les lettres que Wiertz reçoit de Belgique, le n° 41 n'apparaît qu'après le n° 4 et ce à partir d'une lettre de sa mère du 7 janvier 1836. Pourtant, ce même expéditeur lui envoie encore au n° 4 trois lettres dans

17. Antoine Wiertz, *L'Italienne*, 1835. Bruges, Groeningemuseum.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Bien que la chaleur de l'été augmente chaque jour, son humeur est excellente : « Ce climat me plaît beaucoup ; un ciel pur porte à mon âme le bonheur et la gaîté. [...] Ma situation actuelle est la plus agréable du monde. D'abord bonne santé, bon appétit, bien logé, ayant chambre et atelier, le tout bon marché, donnant tous les soirs de mon balcon des sérénades aux belles Italiennes qui veulent bien m'entendre [...]. Les gens ont ici des mœurs assez simples et en général peu d'éducation. Les femmes y sont belles, les puces mordantes et les mouches insolentes au-delà de toute expression » [47].

le courant du mois d'octobre 1836. Quoi qu'il en soit, il semble bien que ce n° 4 relève d'une simple erreur et que Wiertz a logé, sans interruption, depuis août 1834 jusqu'à son départ de Rome en février 1837, au n° 41. C'est en effet à ce numéro qu'il est recensé à Pâques 1835 et inscrit, par le curé, au *Stato d'Anime* de la paroisse des Saints-Vincent-et-Anastase-à-Trevi à Rome : *Antonio* [...]*irz Belgio Pittore*. Ce document donne les noms de tous les occupants de l'immeuble portant le n° 41 et désigné comme *locanda*, c'est-à-dire une auberge (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Stato d'Anime, Parrocchia dei SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi*, anno 1835, p. 3 ; voir fig. 9). Par ailleurs, Wiertz lui-même donne également le n° 41 dans sa déposition à la police de Rome au sujet d'un vol le 21 janvier 1836 (voir fig. 45).

[47] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 9 août 1834, TERLINDEN, pp. 40-41.

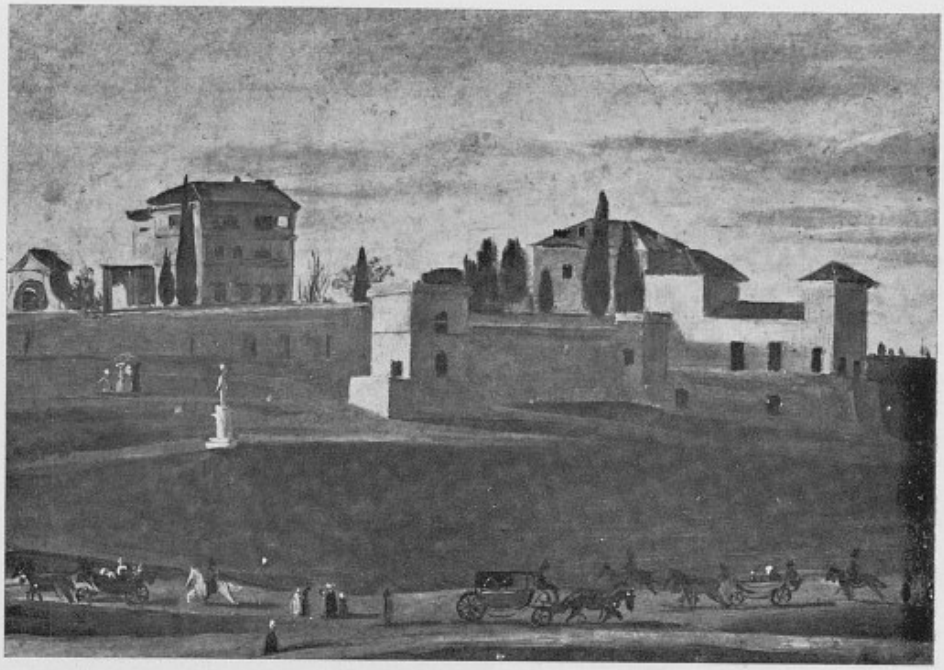
Il a cependant des difficultés avec les certificats d'activité qui lui sont nécessaires pour justifier son emploi du temps comme boursier, et il ne reçoit toujours pas de fonds d'Anvers : « ne sachant à qui m'adresser pour les certificats d'activité, je n'ai pu les envoyer. M. le Secrétaire de l'Académie [d'Anvers] m'accuse d'étourderie et lui-même est un étourdi de m'adresser à M. Vernet pour les certificats. M. Vernet n'est pas plus à même de certifier que tout autre ; il n'y a pas de leçons à l'Académie [de France] et M. Vernet le dit lui-même dans le certificat qu'il a bien voulu me faire, qu'il n'a reçu aucune instruction à ce sujet. Je vois qu'il y aura encore de l'embrouille et du retard dans tout cela. Je vais écrire au directeur d'Anvers à cet égard » [48]. Mais son cousin, le brave Gilain Disière, veille sur sa personne et sur son œuvre en ne cessant de l'encourager dans ses lettres, et en lui faisant parvenir 180 écus et 76 baïoques. « Avec tous vos talents on doit être comme de bons anges sur cette terre et surtout vous, Wiertz, qui avez toujours eu une sagesse pure. Conservez-le bien, ce plus beau don que l'Etre suprême vous a donné » [49].

Déjà, il pense à faire un grand tableau : « Je m'occupe maintenant de plusieurs projets de tableaux. Je ne sais encore celui que j'exécuterai le premier. Je crois que ce sera en grand que je montrerai un début... » [50].

Il a envoyé à sa famille des esquisses de son futur *Patrocle* — qui porte encore le titre de *Lance cassée* (fig. 10) [51] — ainsi que de ses *Titans* qu'il abandonnera pour sa grande composition homérique. Il projette également une représentation des *Bergers d'Arcadie*. « Vous dites qu'il faut du fort pour prouver que l'on sait peindre à la Rubens et pour de semblables ouvrages il faut son moment. [...] Il faut, Wiertz, peindre pour les masses publiques et non toujours peindre pour les connaisseurs. Mais les deux vont bien ensemble, ainsi du gracieux avec du terrible c'est bon... » [52].

Le temps passe, l'hiver est là, et sa mère veuve ne cesse de s'inquiéter pour son fils qui est si loin d'elle. Wiertz la rassure en lui communiquant son enthousiasme et ses projets : « Ma situation est la plus heureuse que l'on puisse souhaiter dans ce monde. Ma santé est toujours bonne ; mes occupations vont leur train. Je m'amuse et je travaille et l'un ne peut aller sans l'autre, car mon genre de travail est un jeu perpétuel, je ne puis vous exprimer combien j'éprouve de satisfaction d'être arrivé presque au comble de mes vœux. Je dis presque parce que je n'ai pas encore montré ce que je puis faire. Je vais m'occuper de mon grand tableau. Je pense que je trouverai un atelier commode et bon marché. Je crois que je commencerai avant peu. Dans ce moment, je fais des ébauches de petits tableaux que je compte envoyer avec le grand. Je tâcherai de montrer par là différentes manières d'exprimer ses pensées en peinture. [...] Je continue toujours mon petit train entre la peinture et la musique. J'espère à mon retour vous faire danser la saltarella, danse au tambourin [...]. Je viens de recevoir des nouvelles de l'Académie [d'Anvers] qui m'apprennent que toute difficulté est levée à l'égard de la

[48] *Ibid.*, pp. 41-42.
[49] Lettre de Disière à Wiertz datée du 18 septembre 1834, TERLINDEN, p. 42.
[50] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 9 août 1834, TERLINDEN, p. 42.
[51] *La Lance cassée*, esquisse à l'huile sur toile, 18×27,3 cm, Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 2003.
[52] Lettre de Disière à Wiertz datée du 18 septembre 1834, TERLINDEN, p. 42.



18. Antoine Wiertz, *Vue prise près de la Porta del Popolo à Rome*. Esquisse, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

19. Antoine Wiertz, *Place dans un quartier de Rome*. Esquisse, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

pension. Je devrai seulement rendre compte au directeur de ce que je fais, ce qui tiendra lieu de certificat d'activité. Dites à notre cousin Gilain qui aime tant s'intéresser à mon ouvrage, que je suis assez content de mes tableaux. Je n'y ai pas encore donné la dernière main. Je veux avant tout commencer en grand et revenir ensuite sur les petits. Je fais de temps en temps quelque étude d'après nature. Les modèles ici sont beaux et variés ; le paysage aussi est charmant ; les ruines, les montagnes, les arbres qui ne cessent d'être verts, tout cela fait aussi l'objet de mes méditations. [...] De temps en temps, je ferai quelque costume de Rome en souvenir du pays. Je vous enverrai un échantillon. Dans ce moment je brûle de commencer en grand »[53].

En décembre 1834, pour lui permettre de réaliser « en grand », Disière lui envoie une fois de plus une somme d'argent[54] en lui demandant un article sur sa peinture qu'il ferait publier en Belgique, et il ne cesse de l'exhorter : « Cela me fait plaisir de voir que vous allez commencer *Patrocle*. Oui, Wiertz, il faut enfoncer tous ces romantiques à grands coups de brosse. [...] Allons, génie Wiertz, sois sublime !... »[55].

En cette fin d'année 1834, alors qu'il se trouve à Rome depuis six mois, Wiertz, déjà imprégné de ce qui l'entoure, rêve une nuit d'être attaqué par un de ces brigands qui sévissaient encore à l'époque aux environs de Rome[56]. Le lendemain, 28 décembre 1834, il fit aussitôt le portrait de son agresseur imaginaire (fig. 11)[57] qu'il fera parvenir à son cousin Disière par l'entremise du sculpteur Eugène Simonis[58], non sans avoir au préalable raconté son rêve dans une lettre : « Un beau soir, je me promenais, un peu éloigné des murs de la ville [...] lorsque, tout à coup, je me sentis saisir par le collet. Une voix de tonnerre me crie : « Arrête ! La bourse ou la vie. » Je me retourne avec précipitation, et vois avec effroi l'énorme canon d'un fusil dirigé sur ma poitrine. « Arrête ! lui criai-je avec fermeté. Je ne suis point un Anglais. Je suis artiste peintre. Je n'ai jamais d'argent en poche que pour mes modèles. Or, comme je te trouve un fort beau modèle de scélérat, fais-moi le plaisir de rester un instant dans cette position, et mon argent ne sera pas perdu. » Le brigand sourit et parut goûter la proposition. Je me mis à le croquer ; mais je n'eus pas plus tôt achevé le buste, que le scélérat s'élance sur moi avec fureur. Prompt comme la foudre, je saisis son arme. Trois fois, je la tourne et retourne en ses mains, sans pouvoir lui faire lâcher prise. [...] Je m'élance de nouveau sur lui, et le prenant par le milieu du corps, je fus bien étonné de ne

[53] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 13 décembre 1834, TERLINDEN, p. 43.

[54] « Je reçois votre lettre du 14 décembre [1834], avec le billet de 1,254 fr. 14ces » : lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, 10 janvier 1835, publiée par L. LABARRE, *op. cit.*, p. 189. Cette lettre, ainsi que toutes celles qui figurent dans l'ouvrage de Labarre, ne sont pas conservées dans les *Papiers Wiertz*.

[55] Lettre de Disière à Wiertz, datée du 1er février 1835, TERLINDEN, p. 44.

[56] En ce qui concerne les brigands en Italie au début du XIXe siècle, cf. M. SANTO-DOMINGO, *op. cit.*, pp. 91-115, et cf. D. ANGELI, *op. cit.*, pp. 56-63.

[57] *Le Brigand*, huile sur toile, 99×74,5 cm, daté en bas à gauche « Rome / 28 Dec 1834 ». Ce tableau se trouve actuellement dans une collection particulière à Bruxelles.

[58] Lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, 29 mai 1835, publiée par L. LABARRE, *op. cit.*, p. 190 ; voir note 54 *supra* et note 66 *infra*. La lettre originale appartient au collectionneur qui possède *Le Brigand* d'A. Wiertz ; voir note 57 *supra*. L. LABARRE, *ibid.*, a omis la première phrase du texte original : « J'ai reçu avec bien du plaisir votre lettre du 20 avril. »

20. Antoine Wiertz, *Portrait du sculpteur Eugène Simonis*, 1835. Abée, Collection M. Pierre Henroz.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

21. Antoine Wiertz, *Portrait de l'abbé Angelo Uggeri*, 1835. Rome, Galleria dell'Accademia di San Luca.

(Copyright Gab. Fotogr. Naz., Roma)

presser que l'oreiller de mon lit. Il était huit heures du matin. J'avais bien dormi, et, comme on peut voir, bien rêvé. Je m'éveillais donc tout étonné. Je pris la résolution de faire le portrait de ce brigand. Je commençais à neuf heures, et le soir, j'avais achevé de réaliser mon rêve sur la toile »[59]. Il en parlera encore dans sa lettre de Nouvel-An à sa mère, en se préoccupant de l'effet que produira le sujet de son tableau : « Je ne sais si cousin a remarqué que le brigand tire toujours droit sur le spectateur, soit qu'on tourne à gauche ou à droite, si bien que si trente personnes le regardaient, chacun croit être celui que le fusil menace »[60]. Plus tard, Wiertz exécutera une autre version de *Brigand calabrais* qui se trouve actuellement au Musée Wiertz, et qui daterait de 1840 ou de 1845 (fig. 12)[61].

L'habitation qu'il occupe Via di Porta Pinciana où il ne lui est possible d'exécuter que des ébauches (fig. 13, 14, 15 et 16)[62], portraits et petits formats, dont

[59] *Ibid.*, p. 191, voir notes 54 et 58 *supra*. Il existe une minute où Wiertz décrit son rêve et qui se trouve dans les *Papiers Wiertz*, V, f° 111, publiée par TERLINDEN, pp. 53-54.

[60] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 1er janvier 1836, TERLINDEN, p. 60.

[61] *Le Brigand calabrais*, huile sur toile, 132×93 cm, en haut à droite « esquisse », inv. 1938 ; cf. A. J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 488, et *Catalogue du Musée Wiertz*, Bruxelles, 1878, p. 74.

[62] *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, dessin au crayon sur papier, 41,5/42,3×63,2/64,3 cm ; *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, esquisse à l'huile sur toile, 38×61 cm ; *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps*

22. Antoine Wiertz, *Scène du Carnaval de Rome*, 3 mars 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

L'Italienne (fig. 17) représentée assise sur un fragment d'architecture [63], ne convient évidemment guère aux dimensions monumentales qu'il projette de donner à sa composition homérique. « Je vous dirai que je viens de commander ma grande toile pour Patrocle. Je cherche un atelier assez grand et dans lequel je puisse de suite commencer. [...] Je suis dans une grande impatience ; je voudrais déjà

de Patrocle, esquisse à l'huile sur papier, 22,5×40,5 cm ; *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, esquisse à l'huile sur papier, 29,5/30,2×55 cm. Ces quatre œuvres préparatoires exécutées entre août 1834, date de son installation Via di Porta Pinciana (voir p. 99 et notes 45 et 46 *supra*), et mai 1835, époque que la prise en location de l'atelier de la Via dell'Olmo (voir note 98 *infra*) et l'acquisition de la grande toile, support de l'œuvre définitive (voir fig. 31), permettent à l'artiste de commencer l'exécution de celle-ci, se trouvent à Bruxelles au Musée Wiertz, inv. 2006.

[63] *L'Italienne*, huile sur toile, 12,5×9,4 cm, Bruges, Groeningemuseum, inv. 362. « Ce tableautin est une œuvre de jeunesse de A. Wiertz. Il fut réalisé lors de son séjour en Italie (1834-1837) et vraisemblablement même avant sa grande toile intitulée *Les Grecs et les Troyens luttant pour le corps de Patrocle* (1836) », cf. H. Pauwels, *Catalogue du Musée Groeninge*, Bruges, 1963, p. 187, où le tableau est reproduit.

23. Antoine Wiertz, *Scène du Carnaval de Rome*, 4 mars 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

avoir les armes à la main. Mes coups de brosse seront furieux et terribles, comme la lance des héros grecs. Il faut que j'éclipse tous nos romantiques, ou j'y perdrai mon latin. Vous me demandez si je suis content de ma composition. Je pense qu'elle fera son effet. L'exécution corrigera encore beaucoup de choses. La couleur, j'espère, sera étourdissante. Je veux, pour me donner de l'émulation, porter le défi aux plus grands coloristes ; je veux me mesurer avec les Rubens et les Michel-Ange. Par ce moyen, j'espère qu'il en sortira quelque chose »[64].

En attendant d'avoir trouvé un atelier assez spacieux, Wiertz continue à s'intégrer activement dans la vie romaine. Il poursuit son exploration de la ville dont il ne manque pas de faire de petites esquisses rapides sur le vif, telles que cette *Vue prise près de la Porta del Popolo à Rome* (fig. 18) où l'on distingue en premier plan des calèches et des promeneurs, ainsi qu'une *Place dans un quartier de Rome* (fig. 19) rapidement esquissée pour saisir quelques habitants à leurs tâches quotidiennes[65]. Outre des randonnées dans Rome dont il nous reste, entre autres, ces

[64] Lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, 10 janvier 1835, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 189 ; voir note 54 *supra*.

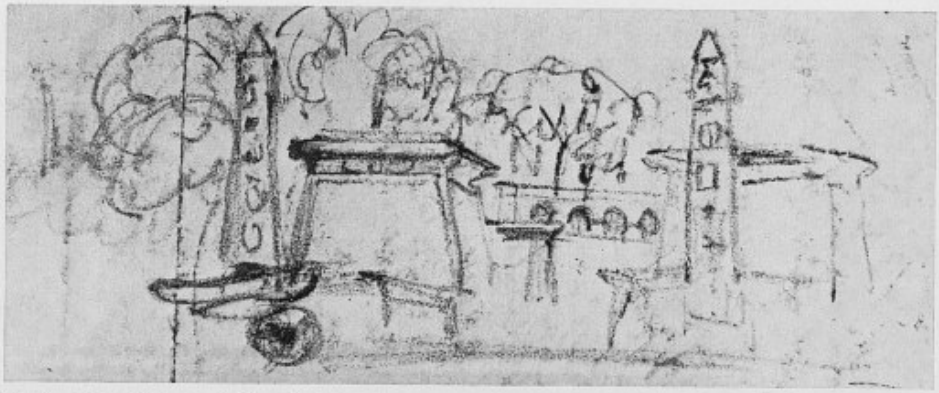
[65] *Vue prise près de la Porta del Popolo à Rome*, huile sur papier, 9,5×13,4 cm, au verso « 9 janv. 1835 » écrit de la main de Wiertz ; *Place dans un quartier de Rome*, huile sur papier, 12,5×19,6/19,9 cm. Ces deux esquisses, conservées au Musée Wiertz, inv. 2015, et similaires quant au sujet, à l'exécution et au support, datent peut-être du même jour.

24. Antoine Wiertz, *Longchamp à la Villa Borghèse*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

deux témoignages, il s'entoure d'amis : « Je m'amuse toujours de musique. Mes amis viennent souvent me voir. Ces messieurs liégeois dont vous me demandez le nom, sont MM. Maréchal, Simonis et Corbusier [66] : le premier, architecte ; le second, sculpteur, et l'autre peintre. Deux autres de Liège viennent encore d'arriver ; deux autres jeunes gens de l'Académie d'Anvers viennent aussi voir la grande ville des beaux-arts » [67].

[66] A propos de Maréchal (prénom ?) il n'existe que le témoignage anecdotique de L. LABARRE, *op. cit.*, p. 62, à qui Wiertz l'avait cité « comme l'exemple le plus triomphant du charme de l'existence humaine sous le ciel de Rome » ; Louis-Eugène Simonis, né à Liège en 1810, mort à Koekelberg en 1882. Sculpteur, élève de François Dewandre à Liège, et de Kessels et de Carlo Finelli à Rome ; Jean-François Corbusier (1810-1852), peintre de genre et de natures mortes, il obtint la bourse Darchis.

[67] Lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, 10 janvier 1835, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 190 ; voir note 54 *supra*. Il s'agit peut-être, entre autres, du camarade de l'Académie d'Anvers, Théodore Schaepkens (1810-1883), peintre de genre, d'histoire et de sujets religieux, dont la présence à Rome dans l'entourage de Wiertz sera confirmée par la lettre de A. Van de Velde à Wiertz, datée Florence, 30 avril 1835, TERLINDEN, p. 49.



25. Antoine Wiertz, *L'Entrée Egyptienne à Villa Borghèse*. Croquis au crayon au verso d'une lettre de A. Van de Velde à Wiertz, datée Paris 23 février 1835. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 86. (Photo M. Espagne, Bruxelles)

Avec certains de ceux-ci, Wiertz continue à fréquenter l'atelier de dessin de la Villa Médicis qui exerce un nouvel attrait après l'arrivée à la tête de l'Académie de France, en janvier 1835, de Dominique Ingres [68]. De ce nouveau directeur, Wiertz écrit : « C'est aussi un peintre distingué » [69].

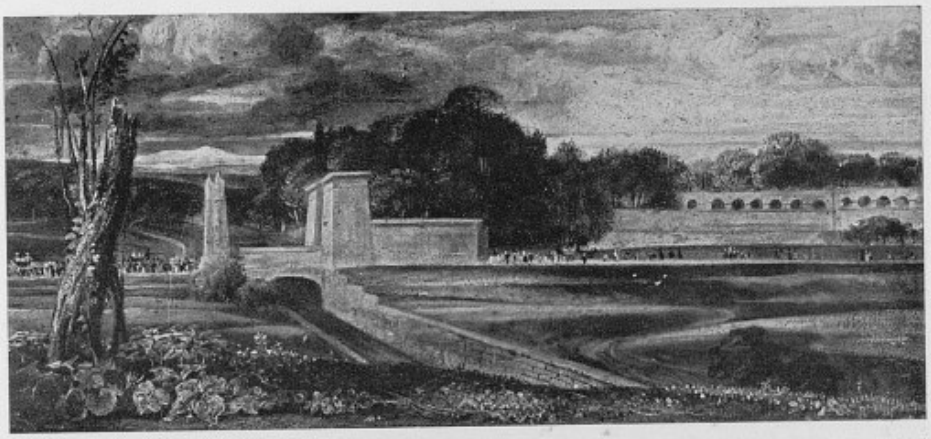
En effet, « la Villa était fort accueillante. Les pensionnaires y donnaient asile à leurs camarades de l'extérieur avec la même cordialité que M. et Mme Ingres. Ils ouvraient leurs ateliers à des artistes étrangers qui venaient régulièrement étudier, d'après le modèle vivant, tels Herschaeren [*sic*] et Wiertz, d'Anvers ; Simonis et Monami, de Liège, et Deman de Bruxelles, accrédités par M. Thiers » [70].

En attendant de pouvoir commencer son *Patrocle*, Wiertz fait des portraits. Un de ses modèles sera son ami Eugène Simonis qu'il représente à mi-corps en tenue de ville, avec cape et chapeau haut de forme, l'allure romantique (fig. 20). Ce portrait élaboré, qui mesure 115×100 cm et qui se trouve actuellement à Abée dans la collection de M. Pierre Henroz, arrière-petit-fils du sculpteur Simonis, a été expédié immédiatement par Wiertz à son cousin Disière qui le reçoit légèrement endommagé et en accuse réception le 8 décembre 1835 : « Je vous dirai que le portrait de M. Simonis est un peu moucheté. Ce sont de petites taches, même il y a des petites parties de couleur enlevées de la toile, [ce] que j'attribue au long séjour que cet objet qui est resté embarqué [*sic*] dans un vaisseau ; par l'humidité,

[68] Dominique Ingres, né à Montauban en 1780, mort à Paris en 1867. Peintre d'histoire, de portraits et graveur, il fut directeur de l'Académie de France à Rome de 1835 à 1841.

[69] Lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, 10 janvier 1835, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 190 ; voir note 54 *supra*.

[70] H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1924, t. II, p. 238. Il est à noter que la lettre dans laquelle Thiers recommande Verschaeren, Wiertz, Simonis, Monami et Deman est datée du 11 août 1834 et, à en juger le *juillet* barré (sans le jour) que porte l'original (Archives de Villa Médicis, Rome), le document fut probablement préparé dès juillet et était en tout cas encore destiné à Horace Vernet, directeur en fonction jusqu'en janvier 1835. Nous tenons ici à remercier Mme Calisti pour les renseignements qu'elle nous a communiqués.



26. Antoine Wiertz, *Vue de l'Entrée Egyptienne et du Longchamp à la Villa Borghèse*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

la toile aurait resserré et les couleurs se seront trouvées gênées et auront éclaté de la toile. Voilà mon opinion. Mais c'est peu de chose et très facile à raccommoder » [71].

Outre ce portrait d'ami, Wiertz exécute celui de l'abbé Angelo Uggeri [72], académicien de mérite de la classe des architectes de l'Académie de Saint-Luc. Ce portrait était destiné à faire partie de la galerie des portraits des académiciens de la susdite institution qui le conserve encore actuellement (fig. 21) [73]. Wiertz l'exécuta

[71] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 8 décembre 1835, TERLINDEN, pp. 58-59.

[72] Angelo Uggeri, né à Pizzighettone (Crémone) en 1754, mort à Rome le 11 octobre 1837 ; il fut nommé membre de l'Académie de Saint-Luc en 1825. Dans la littérature sur Wiertz, ce nom a toujours été mal transcrit d'après une signature peu lisible de la main de l'abbé Uggeri âgé de 83 ans (*Papiers Wiertz*, V, f° 188) : « son ami Uggoni », cf. A. J. WIERTZ, *Œuvres littéraires*, Bruxelles, 1869, p. 408, dans les *Notes biographiques* établies par un auteur anonyme qui est à identifier avec Charles Potvin (cf. la référence sur le plat arrière du *Catalogue du Musée Wiertz*, éd. 1901) et non avec Louis Labarre comme l'indique TERLINDEN, p. 5 ; « abbé Ugoni », cf. TERLINDEN, p. 86 (l'auteur renvoie inexactement à la page 24 des *Œuvres littéraires* de Wiertz) ; « Ragiolo Ugoni », cf. TERLINDEN, p. 87 ; « un ami d'atelier, le peintre Uggoni », cf. H. COLLEYE, *Antoine Wiertz*, Bruxelles, 1957, p. 95. Enfin, notons que sur la minute de la lettre que Wiertz adressa d'Anvers le 18 juin 1837 à l'abbé Uggeri (*Papiers Wiertz*, VI, f° 6), a été ajouté à deux reprises, au crayon bleu et d'une autre main que celle de Wiertz, le nom du destinataire dans une transcription erronée. C'est à tort que ces ajoutes ont été éditées (TERLINDEN, p. 89) comme faisant partie intégrale du texte original du document.

[73] Huile sur toile, 62,5×49,5 cm. Signé et daté à gauche vers le bas : *A. Wiertz / Rome / 2 mars 1835*. Dans le coin supérieur droit, on lit : ANGELUS UGGERIUS PICELEONIO ARCH. Inv. 388. Voir V. GOLZIO, *La Galleria e le collezioni dell'Accademia di San Luca in Roma*, Rome, 1964, p. 34, reprod. p. 49. Ce portrait a été donné, le 2 novembre 1835, par l'abbé Uggeri à l'Académie de Saint-Luc : « il Sig.r prof. Uggeri ha presentato il suo ritratto, uniformandosi lodevolmente alla prescrizione dell'art. 81 del cap. 2 degli Statuti / Congregazione del Consiglio / 2 novembre 1835 », *Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca*, cartella 91, n° 42. Nous tenons ici à remercier M. Carlo Pietrangeli et Mme Scano pour leur aide et leur amabilité, ainsi que M. Giovanni Incisa della Rocchetta pour les précieux renseignements qu'il a eu la bienveillance de nous donner.

27. Antoine Wiertz, *La Maison de Raphaël*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

« spontaneamente » [74] en hommage à cet abbé qui lui avait offert son amitié et sa protection. Ce fut sans doute le peintre anversois Martin Verstappen [75], romain d'adoption, qui présenta son jeune compatriote à l'abbé Uggeri, car ils se connaissaient certainement de longue date en tant que collègues et voisins, le premier demeurant Via Gregoriana et le second Via Sistina [76], et ayant tous deux une grande renommée dans les milieux artistiques romains. Angelo Uggeri débuta comme architecte dans l'Italie du Nord avant de s'installer définitivement à

[74] Lettre de l'abbé Angelo Uggeri à Pietro Bianchi, datée [1837] 15 Febbraio Roma S. Andrea, TERLINDEN, p. 86, où la datation de cette lettre au 17 relève d'une erreur de lecture de l'original.

[75] Martin Verstappen, peintre de sites et de vues de villes, né à Anvers en 1773, mort à Rome en 1853. Il séjourna à Rome dès 1805, et y fut nommé professeur à l'Académie de Saint-Luc. « Un autre peintre de paysage à qui vous pouvez parler de moi et de notre Académie est M. Verstappen d'Anvers. C'est un ami de mon enfance, nous avons fait nos cours ensemble. Il peut vous présenter au très révérend père Pluck, l'un des pénitenciers », TERLINDEN, p. 21.

[76] La Via Gregoriana et la Strada Felice, actuelle Via Sistina, aboutissent toutes deux à Trinità dei Monti. Martin Verstappen habitait au n° 34 de la Via Gregoriana (Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Stato d'Anime*, *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, anno 1835) et l'abbé Angelo Uggeri au n° 82 de la Strada Felice (cf. A. M. COLINI, *L'abate Angelo Uggeri, architetto, antiquario e vedudista milanese a Roma*, in : *Miscellanea della Società Romana di Storia Patria*, XXIII, 1973, p. 148).

28. Antoine Wiertz, *Vue de la Villa Borghèse*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Rome où il reproduit en gravures les édifices antiques de la capitale qu'il réunit en albums obtenant un grand succès auprès des étrangers désireux d'emporter un souvenir de leur visite dans la Cité éternelle. En plus de cette activité artistique, il avait un commerce d'antiquités et, polyglotte, il organisait des visites guidées [77].

Le portrait que Wiertz a laissé de cet abbé est vivant, le visage travaillé en pleine pâte et émergeant du noir de l'habit et du fond : « sotto l'ampio cappello brilla il suo volto senile con i tratti larghi e marcati, ancor pieno di vigoria e di freschezza ; egli stringe al petto due volumi sul cui dorso si leggono abbreviati i titoli delle ultime opere : *Journ(ées) Pittoresq(ues) Vol. 36*, ed *Ulpia* » [78].

Bien qu'en 1835 la disette vienne s'ajouter aux difficultés politiques [79], le carnaval a lieu et Wiertz est ébloui par ce spectacle auquel il assiste pour la première fois : « Vous ne pouvez vous figurer quel charivari épouvantable toute cette masse bigarée [*sic*] de toutes les couleurs produit sur les yeux et les oreilles et quand vous saurez que chaque individu est muni dans ses poches de dragées enfarinées et

[77] Cf. A. M. Colini, *op. cit.*, *passim*.
[78] *Ibid.*, p. 141.
[79] Cf. F. Clementi, *Il Carnevale romano*, II, Rome, 1938, *passim*.

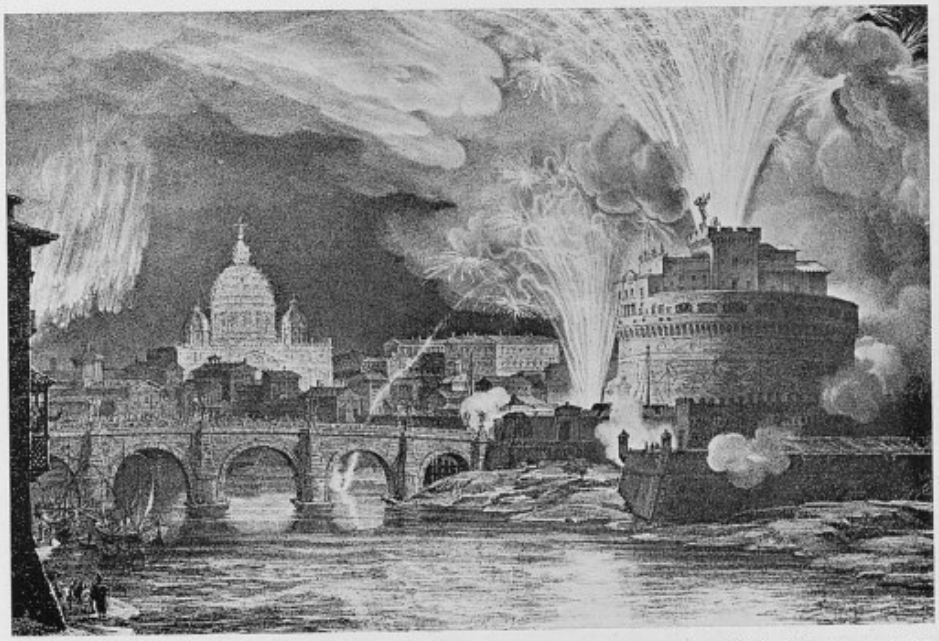
29. Bartolomeo Pinelli, *Il Carnevale di Roma*. Eau-forte, 1834. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.C. (Fondo Corsini) 76141. (Foto Oscar Savio, Roma)

qu'il jette à foison de toutes parts, vous avouerez qu'on ne peut voir un spectacle plus étonnant. En effet cette foule, ce bruit de tonnerre accompagné de la grêle blanche lancée des fenêtres et des voitures, le cri aigu des masques et la poudre qui tourbillonne dans les airs offrent un tableau tout à fait diabolique »[80]. Ce spectacle des *confetti* le frappe à un tel point qu'il en fixe avec vivacité une *Scène* qu'il date du 3 mars 1835 (fig. 22)[81]. Le lendemain, 4 mars, il exécute une seconde scène traditionnelle du carnaval romain, dite des *moccoletti*, où une foule délirante se bouscule à la lueur des torches (fig. 23)[82] : « Le dernier jour, qui est le mardi est le plus brillant. Le soir, chacun est armé d'une petite chandelle, en italien mocolo [*sic*]. Le grand plaisir alors est de chercher à éteindre ou voler la chandelle de son voisin. Imaginez maintenant quel aspect étonnant ces milliers de lumières voltigeant de toute part, depuis le rez-de-chaussée jusqu'au dernier

[80] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 7 mars 1835, TERLINDEN, p. 45, où la date que porte cette lettre a été omise.

[81] *Scène de carnaval*, huile sur papier, 36×29 cm, datée en bas vers le milieu « Rome / 3 Mars 1835 », Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 1986.

[82] *Scène de carnaval*, huile sur papier, 27×39 cm, datée en bas à gauche « Rome 4 Mars 1835 », Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 1987. Bien que ce tableau porte une date, une erreur tenace, remontant au catalogue du Musée Wiertz publié en 1875 (p. 73), indique le 4 mai.



30. Villain, d'après Antoine J.-B. Thomas, *La Girandola*. Lithographie publiée à Paris en 1823. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N. 14250 (36).
(Foto Oscar Savio, Roma)

étage. Il résulte de tous ces combats un vacarme épouvantable. Voitures, chevaux, masqués et non-masqués, tout est pêle-mêle comme un champ de bataille »[83]. Dans ces mêmes jours, en tout cas avant le 7 mars, il exécute — outre ces deux scènes — un *Carnaval de Rome*, petit tableau qu'il destine à la vente[84].

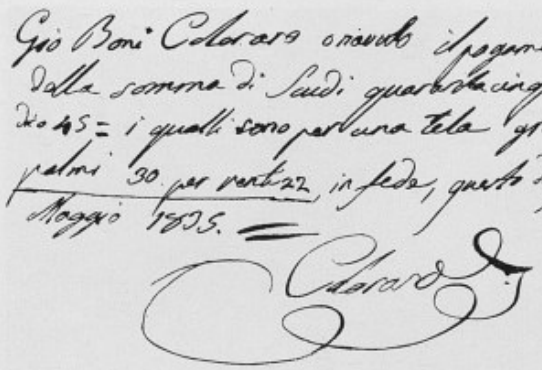
Il assiste aussi à la fameuse course de chevaux, la *corsa dei barberi*, qui se tient chaque année à cette époque Via del Corso, et dont il donne une longue description, haute en couleurs, à sa mère[85]. Cette course, en effet, ayant déjà une longue histoire[86], était encore à l'époque romantique une des principales attractions du

[83] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 7 mars 1835, TERLINDEN, p. 45 ; voir note 80 *supra*.

[84] *Ibid.*, p. 46 ; voir note 80 *supra*. Ce troisième petit tableau est vraisemblablement celui qui, en 1879, faisait déjà partie de la série de tableaux de Wiertz appartenant à la ville de Dinant, et qui a été détruite dans l'incendie de la ville en 1914. De ce tableau, il n'existe hélas aucune reproduction. Voir *Catalogue des Œuvres et Esquisses d'Antoine Wiertz appartenant à la ville de Dinant précédé d'une notice biographique* par M. Emile de Laveleye, Dinant, 1879, p. 38.

[85] *Ibid.* ; voir note 80 *supra*.

[86] « Autrefois ce n'était pas des animaux à quatre pieds, mais à deux pieds, qui couraient afin d'amuser le peuple. On forçait, au nom du *compelle intrare*, les Israélites à entrer dans des sacs et la multitude se réjouissait fort des culbutes qu'ils faisaient à chaque pas. Les Juifs, fatigués de cet exercice, ont demandé et obtenu qu'on leur substituât des chevaux, en se chargeant de payer les prix de la course et les autres menus frais », cf. M. SANTO-DOMINGO, *op. cit.*, p. 14.



31. Reçu du paiement par Wiertz pour la grande toile, support du *Patrocle*, 9 mai 1835. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 95.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

carnaval romain dont aussi bien Madame de Staël que le peintre Géricault se sont inspirés [87].

Mais bientôt, le carnaval prend fin et Wiertz jouit du printemps : « Je me porte à merveille ; j'ai pris plus de gaîté et de tranquillité d'esprit. Tous les jours les amis du pays viennent me voir et nous nous amusons comme des bossus. [...] Le soleil est magnifique. Je vais me promener où les amis m'attendent, sous les belles allées de fleurs et de verdure de la Villa Borguèse [*sic*] » [88]. C'est probablement à ce moment-là de son séjour à Rome, que Wiertz exécute les quelques petites vues de cette célèbre Villa, dont un croquis de l'*Entrée Egyptienne* (fig. 25) conservé dans les Papiers Wiertz à l'Académie royale de Belgique, deux versions à l'huile du *Longchamp à la Villa Borghèse* (fig. 24 et 26), la *Maison de Raphaël* (fig. 27) et une *Vue de la Villa Borghèse* (fig. 28) qui se trouvent actuellement au Musée Wiertz [89]. On constatera qu'il s'agit de petites œuvres pleines de fraîcheur et de spontanéité, exécutées alors que Wiertz, qui travaillait à sa grande composition homérique, était tout imprégné des influences académiques du moment.

Le 1er avril 1835, la capitale est en deuil pour le décès de Bartolomeo Pinelli [90]. Il n'est pas exclu que Wiertz se trouvait parmi la foule énorme d'admirateurs qui rendit hommage à la dépouille de cet artiste de renommée internationale, ami du peuple, qu'on avait trouvé mort dans son petit atelier de Via Sistina, à quelques pas du domicile de cet abbé Uggeri que le jeune Belge fréquentait, et dont il venait de faire le portrait.

[87] Mme DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Garnier, 1931, p. 180. Ce livre a été édité pour la première fois à Londres en 1807. En 1817, Théodore Géricault exécuta sa célèbre *Course de chevaux libres à Rome*, Paris, Musée du Louvre.

[88] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 7 mars 1835, TERLINDEN, p. 46 ; voir note 80 *supra*.

[89] *Longchamp à la Villa Borghèse*, huile sur toile, 32×40 cm, inv. 1989 ; *Vue de l'Entrée Egyptienne et du Longchamp à la Villa Borghèse*, huile sur papier, 19,7×39,1 cm, inv. 2009 ; *La Maison de Raphaël*, huile sur papier, 9,5×13,5 cm, inv. 2015 ; *Vue de la Villa Borghèse*, huile sur toile, 16×20,5 cm, inv. 2009.

[90] Bartolomeo Pinelli, peintre, dessinateur et surtout graveur, né à Rome en 1781. Il séjourna à Paris et, en 1829, visita Bruxelles et l'Allemagne.

32. Giuseppe Vasi, *La Basilique de Sainte-Marie-Majeure*. Gravure, vers 1750. La flèche indique le n° 57 de la Via dell'Olmo. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N. 7595. (Copyright Gab. Fotogr. Naz., Roma)

Esprit bizarre et taciturne, ce graveur de grand talent avait passé la plus grande partie de ses journées à flâner dans les rues de Rome et à boire dans les tavernes. De lui, Chateaubriand a écrit : « entre deux ivresses, [il] m'a promis douze scènes de danses, de jeux et de voleurs. C'est dommage qu'il laisse mourir de faim son grand chien couché à sa porte »[91]. En effet, malgré cette vie désordonnée, Pinelli était connu pour ses milliers de gravures, aquarelles et dessins, parmi lesquels des illustrations d'auteurs classiques et plusieurs planches sur les *Costumi di Roma*[92].

Il est intéressant de noter qu'en 1834 encore, inspiré par le spectacle du peuple romain tout comme le sera Wiertz l'année suivante, il réalisa une eau-forte d'une *Scène du Carnaval* (fig. 29).

Aux fêtes de Pâques, Wiertz assiste aux cérémonies qui se font à Saint-Pierre. Il écrit à sa mère : « Je ne puis vous exprimer quel frémissement singulier saisit alors tout homme qui pense. Un mahométan deviendrait chrétien, témoin d'une cérémonie si auguste »[93], faisant écho à une impression qu'avait notée Stendhal quelques années auparavant : « Nous revenons de Saint-Pierre. La cérémonie a été magnifique. [...] Je n'ai jamais rien vu d'aussi imposant que cette cérémonie ;

[91] CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, 2 vol., Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1948, t. II, p. 242.
[92] D. ANGELI, *op. cit.*, pp. 156-162.
[93] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 25 avril 1835, TERLINDEN, p. 47.

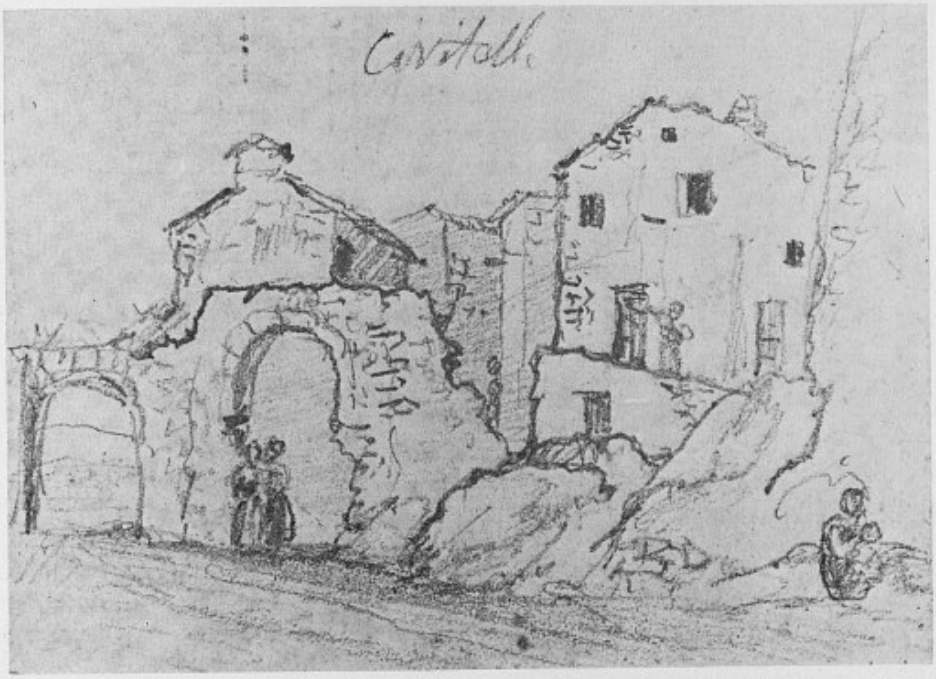
33. Antoine Wiertz, *Tête de fillette*. Croquis au crayon. A droite, de sa main, son itinéraire dans la campagne romaine, été 1835. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V. (Photo M. Espagne, Bruxelles)

Saint-Pierre était sublime de magnificence et de beauté : l'effet de la coupole surtout m'a semblé étonnant ; j'étais presque aussi croyant qu'un Romain » [94].

Les festivités pascales se terminent par « un feu d'artifice magnifique placé sur le château Saint-Ange. Cet édifice par sa forme, sa place et son élévation est si propre à ces sortes de choses que je doute que l'on puisse, tout autre part, produire des effets aussi grandioses, et aussi étonnants » [95]. Ce spectacle, qui a ébloui Wiertz, nous est bien connu par une lithographie du peintre français Antoine J.-B. Thomas (fig. 30) [96].

Enfin, la grande toile pour son *Patrocle* est confectionnée et elle lui coûtera 45 écus (fig. 31). Au même moment, il a aussi trouvé « avec beaucoup de peine » [97] un atelier aux dimensions voulues au rez-de-chaussée du numéro 57 de la Via dell'Olmo, actuelle Via dell'Olmata, débouchant sur la place Sainte-Marie-Majeure

[94] STENDHAL, *op. cit.*, t. I, pp. 265-266.
[95] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 25 avril 1835, TERLINDEN, pp. 47-48.
[96] Antoine Jean-Baptiste Thomas (1791-1834). *La Girandola*, planche n° 36, faisant partie d'un volume in-4° qui réunit septante-deux planches sous le titre : *Un an à Rome et dans ses environs*, publié à Paris chez Didot en 1823.
[97] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 25 avril 1835, TERLINDEN, p. 48.



34. Antoine Wiertz, *Maisons à Civitella*. Croquis au crayon au verso de la feuille reproduite figure 33. (Photo M. Espagne, Bruxelles)

(fig. 32). Il loue cet atelier à partir du 1er mai 1835 jusqu'au 1er février 1836 [98] et y paye un loyer mensuel de 3 écus, ce qui est fort raisonnable si l'on pense que « les artistes payent en général quatre écus pour une grande chambre qui

[98] Le contrat est libellé comme suit : « Via del Olmo n° 57 / Nicola Giacinti affitta al Sig.r Wiertz uno studio a pian terreno con n° 6 sedie con cavaletto grande per un anno cominciando dal primo di Maggio 1835 e terminando l'anno 1836 e si obbliga di pagare scudi tre per mese che forma in un anno scudi trentasei pagando sei mesi per sei mesi anticipati / Nicola Giacinti / Un miroir est compris dans l'atelier (détail ajouté de la main de Wiertz) / Ricevuto a conto scudi 9.00 / io Nicola Giacinto », cf. *Papiers Wiertz*, V, f° 96, ainsi que TERLINDEN, p. 50, où il a été omis « con n° 6 sedie ». A la suite de ce contrat est ajouté, visiblement à une date postérieure, le récépissé pour les loyers couvrant six mois (de août 1835 à janvier 1836 inclus), *Ibid.* Sur la gravure de Giuseppe Vasi (fig. 32), qui peut être considérée comme topographiquement fidèle, il est possible d'identifier le n° 57 avec la porte à auvent, c'est-à-dire la deuxième entrée en commençant par la droite. En effet, la comparaison de la gravure et des données fournies par les *Stati d'Anime* des années 1830 (voir note 102 *infra*) et l'étude de l'état actuel de cette rue, permet de déduire que la numérotation de 1 à 58 prenait fin au coin droit en face de la basilique. L'auvent dénoterait bien le caractère de *bottega* qu'avait l'atelier que Wiertz y occupait au rez-de-chaussée. A la fin du XIXe siècle, tout ce coin droit de la Via dell'Olmo (dont le n° 57) fut démoli pour faire place à un immeuble à appartements qui existe encore aujourd'hui.

35. Joseph von Führich, *La cavalcata di Cervara*. Dessin, 1827. Lieu de conservation actuel inconnu (d'après A. Muñoz, *Roma nel primo Ottocento*, Rome, 1951, p. 87).

sert en même temps d'atelier et pour dormir »[99]. La Via dell'Olmo appartenait au Rione Monti, ce *rione* dont Stendhal avait dit que « la population est regardée comme féroce »[100]. Wiertz avait vraisemblablement trouvé cet atelier par l'intercession de Philippe Van Brée[101] qui y demeurait dès 1829 et où il reviendra dix ans plus tard[102]. Cette habitation était en effet bien connue des artistes puisqu'elle abrita de 1833 à 1835 le peintre allemand Friedrich-August Elsasser, de 1836 à 1838 le peintre suédois Karl-Gustav Plagemann ainsi que le peintre français Louis-Félix Leullier ; en 1840, ce fut le sculpteur allemand Hermann Rudolf Heidel qui y travailla et, en 1847, son compatriote le sculpteur Carl Johann Steinhauser[103]. En 1849, la maison fut même achetée par le sculpteur hollandais Johannes Van der Ven[104], ancien élève de l'Académie d'Anvers, Grand Prix de Rome 1830.

[99] C. F. K. von Kölle, *Rom im Jahre 1833*, publié à Stuttgart en 1834, cf. A. Muñoz, *op. cit.*, p. 58.

[100] Stendhal, *op. cit.*, t. I, p. 129.

[101] Philippe Van Brée, frère de Mathieu Van Brée (voir note 3 *supra*), né à Anvers en 1786, mort à Bruxelles en 1871, peintre d'histoire, de genre et de portraits, élève à Paris de Girodet.

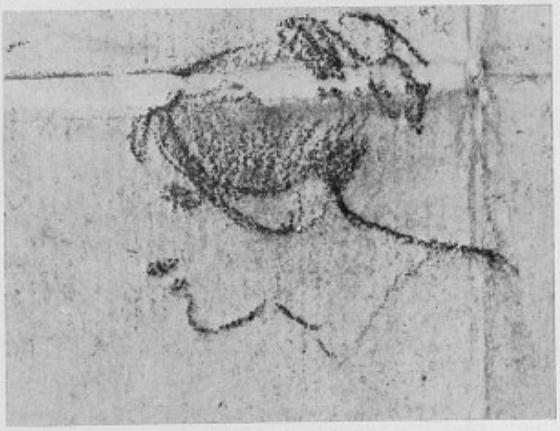
[102] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Stato d'Anime, Parrocchia di Santa Maria Maggiore*, années 1829, 1830, 1831, 1832, 1833, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1839. On ne retrouve le nom de Wiertz dans ces mêmes archives, ni en 1835, ni en 1836, époque de sa présence dans cet atelier, du fait que c'était à Pâques que s'effectuait chaque recensement annuel. A Pâques 1835, Wiertz n'y était pas encore installé ; à Pâques 1836, il l'avait déjà quitté, comme le démontre le contrat de location (voir note 98 *supra*).

[103] Friedrich-August Elsasser, paysagiste et peintre d'architectures, né à Berlin en 1810, mort à Rome en 1845 ; Karl Gustav Plagemann, peintre de genre, de portraits, de compositions religieuses et de paysages, né en Suède en 1805, mort à Rome en 1868 ; Louis Félix Leullier, peintre d'histoire, de genre et de chasse, élève de Gros, né à Paris en 1811, y décédé en 1882 ; Hermann Rudolf Heidel, sculpteur, né à Bonn en 1810, mort à Stuttgart en 1865 ; Carl Johann Steinhauser, sculpteur, né à Brême en 1813, mort à Carlsruhe en 1879.

[104] Johannes Van der Ven, peintre et sculpteur, né à Bois-le-Duc en 1800, mort à Gemert en 1866. Cf. P. Romano, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Rome, s.d. [1950], p. 339.

36. Antoine Wiertz, « *Contadini* » *attablés*. Croquis au crayon, été 1835. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 114.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)



37. Antoine Wiertz, *Profil d'une « contadina »*. Croquis au crayon, été 1835, sur la même feuille reproduite figure 33.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

38. Antoine Wiertz, *Profils de compagnons de voyage*. Croquis au crayon, été 1835. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 116.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

39. Antoine Wiertz, *Grottes à Tivoli*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

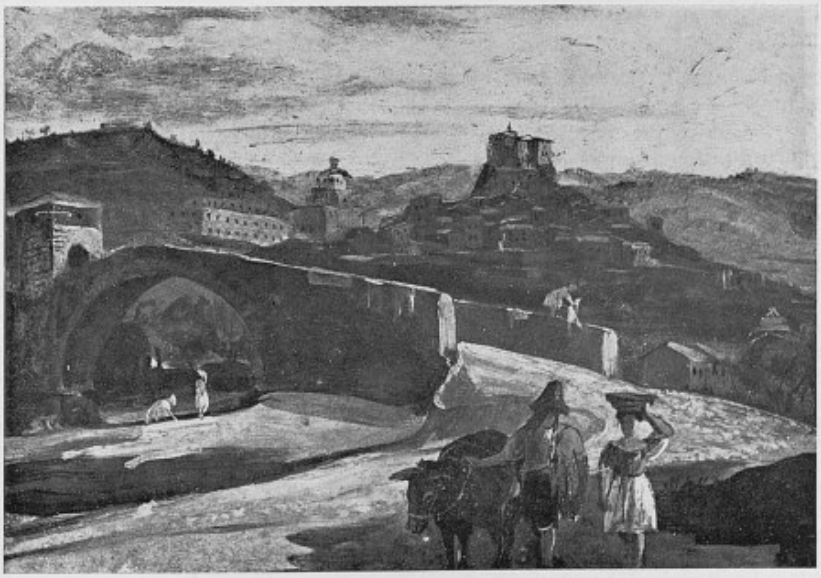
Absorbé comme il l'est maintenant par son *Patrocle*, notre fougueux peintre en oublie les rapports trimestriels que prescrit le règlement du Prix de Rome, et il se fait rappeler à l'ordre [105]. En plus des réprimandes de l'Académie d'Anvers, sa mère est de plus en plus inquiète de sa longue absence du pays, mais Wiertz, en pleine exécution de son tableau homérique qui « avance à grands pas », n'y prend garde.

En effet, dès le 20 juin 1835, à peine un mois et demi après son installation Via dell'Olmo, Wiertz peut écrire à sa mère : « Déjà les figures ébauchées se détachent. Ce sont des hommes de douze pieds, leurs corps robustes dans leurs mouvements terribles annoncent le combat féroce que le poète décrit si bien. [...] J'y représenterai les casques et les épées comme des éclairs dans les ténèbres » [106].

Entre-temps, il a pu écrire à l'Académie d'Anvers et Mathieu Van Brée, satisfait par le rapport de son élève, lui répond le 23 juin : « En peignant votre tableau, mon cher, n'oubliez pas la couleur de l'école flamande pour les tons harmonieux, mais voyez aussi les beaux ouvrages de l'école vénitienne et lombarde, qui ont su inspirer notre grand Rubens, car vous verrez qu'ils ont aussi leurs beautés. Soyez

[105] Lettre de Jean A. Snyers, secrétaire de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, datée du 18 mai 1835, TERLINDEN, p. 50.
[106] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 20 juin 1835, TERLINDEN, p. 52.

40. Antoine Wiertz, *Lavandières à Subiaco*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



41. Antoine Wiertz, *Vue de Subiaco*, 1835. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

sévère pour le dessin des formes car vous avez des héros et non des Flamands à nous représenter » [107].

Ce ne seront que les chaleurs torrides de juillet et août qui forceront Wiertz de quitter sa grande composition, et le feront se décider à passer quelques jours dans la campagne romaine avec des amis. « Nous avons parcouru les endroits les plus renommés aux environs de Rome, tels que Tivoli, Subiaco, Cervar, etc. (fig. 33 et 34) [108]. Il serait difficile de vous donner une idée des choses curieuses et magnifiques qui abondent dans ce pays doué de tous les dons de la nature.

» Tivoli, situé sur une haute montagne, présente l'aspect le plus riant. C'est là où sont les fameuses cascatelles dont notre cousin Gilain a déjà entendu parler. Ce sont des chutes d'eau d'une hauteur prodigieuse, elles s'élancent de la cime des rochers, avec un fracas épouvantable, et se brisent à travers les rocs les plus capricieux. Une pluie éternelle règne au pied des montagnes où elles tombent et un arc-en-ciel s'aperçoit toujours aux environs du torrent. [...]

» De Tivoli, nous sommes allés à Subiaco. Nous avons rencontré des eaux chaudes et sulfureuses, où l'on prend des bains. Toute cette route dans les montagnes énormes ne peut se faire que montés sur des ânes et des mulets qui ont l'habitude de grimper les rochers sans le moindre danger. Vous devez penser combien c'était plaisant, une bande joyeuse d'artistes montés ainsi sur des ânes » [109]. Cette excursion était d'ailleurs une sorte de pèlerinage obligatoire pour touristes et artistes étrangers séjournant à Rome. De ces derniers notamment, Chateaubriand dit, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, que « quelques fois [ils] se réunissent [et] ils vont ensemble à pied à Subiaco. Chemin faisant, ils barbouillent sur les murs de l'auberge de Tivoli des grotesques » [110], et August von Führich nous a laissé un dessin de 1827 mettant en image une de ces joyeuses équipées devenues traditionnelles (fig. 35). Il n'est pas exclu que Wiertz eut pour compagnons de route les peintres Friedrich Nerly, Ernst Willers, Frederik Thöming, Ernst Meyer et Frederik Petzholdt qui se rendaient justement, au mois d'août 1835, à Olevano, lieu de rendez-vous des peintres [111].

Wiertz revient de ce court voyage avec de rapides croquis exécutés au crayon (fig. 36, 37 et 38), et quelques petites œuvres à l'huile, véritables joyaux tant par leur exécution que par le témoignage qu'ils nous laissent de la campagne romaine,

[107] Lettre de Mathieu Van Brée à Wiertz, datée Anvers, 23 juin 1835, TERLINDEN, pp. 52-53.

[108] Il existe une note au crayon de la main de Wiertz indiquant un itinéraire : « Roma / à Frascati / à Palestrina / à Olevano / à Civitella / à Geranno / à Tivoli / à Roma », cf. *Papiers Wiertz*, V. Voir fig. 33.

[109] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 15 août 1835, TERLINDEN, pp. 54-55 ; « il [Wiertz] se complaisait tant à raconter les folles excursions de la bande artiste dont il était l'âme, et les divers chapitres de cette Odyssée où son imagination se reposait. [...] Belges, Français, Italiens, Allemands, ils s'en allaient tous chevauchant à âne par la campagne de Rome, et l'un de leurs artistiques exercices consistait dans des improvisations parlées ou chantées du haut de leurs montures. Lui [Wiertz], il improvisait sur la guitare ou sur la flûte, et il se vantait d'avoir, plus d'une fois, remporté le prix dans ces concours, qui, bien des années après son retour en Belgique, étaient rappelés par la tradition romaine à la jeune population des peintres, des sculpteurs, des architectes et des musiciens. Parmi les compagnons de ces pèlerinages se trouvaient, entre autres Belges des Anversois et des Liégeois », cf. L. LABARRE, *op. cit.*, p. 62.

[110] CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, t. II, p. 242.

[111] Cf. C. BELLONI, *I pittori di Olevano*, Rome, 1970, pp. 33, 46, 47, 79 et 80.

42. Antoine Wiertz, *Heureux Temps*, 1837. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

dont une *Grotte à Tivoli* (fig. 39), des *Lavandières à Subiaco* (fig. 40) et une *Vue de Subiaco* (fig. 41), précieux rappel d'une vie locale et rurale en cet été 1835 [112].

Aussitôt de retour à Rome, Wiertz écrit à sa mère : « [...] après avoir parcouru un espace d'une vingtaine de lieues, je me sens mieux disposé au travail. Tout ira rondement. On nous menace beaucoup ici du *Cholera morbus*. Mais nous n'avons pas peur, s'il montre le bout du nez, nous fuyons tout de suite dans la montagne,

[112] Les croquis sont conservés dans les *Papiers Wiertz*, V : « *Contadini* » *attablés* et *Profil de* « *contadina* » se trouvent au verso d'une minute à l'encre de la main de Wiertz d'une lettre adressée à Mathieu Van Brée datée 16 août 1835 (f° 140), tandis qu'au verso de *Profils de compagnons de voyage* Wiertz fera, le 22 janvier 1836, la minute de sa déclaration à la police au sujet d'un vol (voir page 130, fig. 45 et note 130 *infra*). Ces trois croquis sont reproduits, sous d'autres titres, dans TERLINDEN, *op. cit.*, respectivement pl. VII, fig. 3 et 6, et pl. VI, fig. 4. Les trois petites œuvres à l'huile sont conservées au Musée Wiertz, inv. 2015 : *Grotte à Tivoli*, huile sur papier, 13,5×9,5 cm, au verso « Tivoli 5 août 1835 » écrit de la main de Wiertz ; *Lavandières à Subiaco*, huile sur papier, 9,5×13,5 cm, au verso « Subiaco 8 août 1835 » écrit de la main de Wiertz ; *Vue de Subiaco*, huile sur papier, 9,5×13,5 cm, au verso « 9 août 1835 » écrit de la main de Wiertz. Outre ces trois petites œuvres, nous savons que l'artiste exécuta à Tivoli une esquisse à l'huile, *Un Italien en costume national*. Plus tard, celle-ci a appartenu à Jules Potvin, puisque contenue dans l'exemplaire n° 4 sur Hollande du tirage de luxe (2 exemplaires sur Lafuma, numérotés de 1 à 2, et 6 exemplaires sur Hollande, numérotés de 3 à 8) de la 3e édition de son ouvrage *Antoine Wiertz 1806-1865* (M. Weissenbruch, imprimeur du Roi, Bruxelles, 1930), cf. J. POTVIN, *Antoine Wiertz 1806-1865*, 3e édition illustrée, Bruxelles, 1930, p. 16. Le propriétaire et le lieu de conservation actuels, soit de l'exemplaire n° 4, soit de l'esquisse qui l'accompagnait, sont inconnus.

43. Antoine Wiertz, *Vierge et Enfant* (d'après Raphaël), 1834 ? Bruxelles, Musée Wiertz.

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

où l'on respire un air frais et bien sain... »[113]. En août 1835, il y avait en effet une épidémie de choléra à Gênes, Livourne et Florence, menaçant également Rome. Aussi, durant tout le mois de septembre, les Romains firent-ils plusieurs processions pour que la sainte Providence éloigne le terrible mal de leur ville[114].

Mais, malgré la chaleur et la maladie, Wiertz n'est nullement détourné de l'art, et dans une lettre à Van Brée il réaffirme son admiration pour Ingres et son intérêt pour les problèmes que pose la peinture et, bien que ce ne soit pas sans quelque surprise, on lit sous sa plume : « La peinture qu'on nomme romantique et qui n'est qu'une mode passagère marche à sa fin »[115]. C'est que dans son esprit, « romantique » et « sérieux » sont des antipodes... « Le retour aux études sérieuses reprend son empire, soutenu et encouragé par les efforts de M. Ingres et l'exemple constant des peintres allemands. Ce n'est pas que cette école n'ait pas aussi ses défauts, mais elle est basée sur des principes qui peuvent mener à de grandes choses »[116]. Effectivement, Wiertz conçoit pendant son séjour à Rome une fervente admiration pour les artistes allemands[117], et sans doute en a-t-il connu personnellement, peut-

[113] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 15 août 1835, TERLINDEN, p. 56.
[114] Cf. *Diario del Principe D. Agostino Chigi dall'anno 1830 al 1855*, Tolentino, 1906, *passim*.
[115] Lettre de Wiertz à Mathieu Van Brée, datée Rome, 16 août 1835, TERLINDEN, p. 56.
[116] *Ibid.*
[117] A deux reprises encore, de retour en Belgique, Wiertz ne manquera pas de confirmer son admiration pour les réalisations artistiques allemandes tout en se plaignant amèrement de l'attitude belge en matière d'art : « De Venise, je suis passé par l'Allemagne, je ne fus pas moins étonné des ouvrages que l'on fait à Munich. L'on y bâtit des églises, des palais, des rues entières. La peinture, la sculpture, l'architecture, tout marche dans les principes de la grande école italienne. Les Allemands sont parmi les artistes modernes les plus avancés dans les beaux-arts. Point de mode chez eux. Toujours fidèles au beau

44. Antoine Wiertz, *L'Age d'Or*. Esquisse, avant juin 1838. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

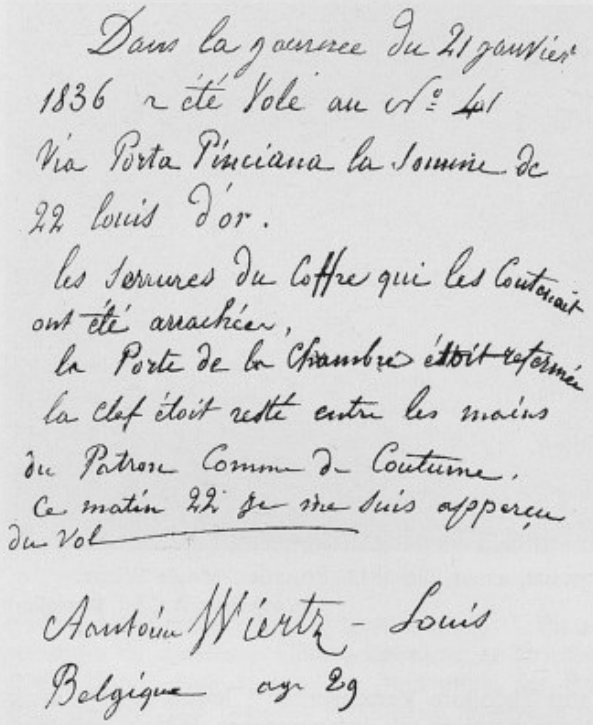
être par l'intermédiaire de son ami Théodore Verschaeren [118], lequel semble avoir beaucoup travaillé avec des artistes notoires tels les nazaréens Jehann Friedrich Overbeck et Peter von Cornelius [119]. Le souvenir de leur art restera vif dans son esprit, même après son retour de Rome, et un tableau comme *Heureux Temps* (fig. 42) [120], exécuté probablement tout de suite après son retour en Belgique, est le témoignage éloquent de cette influence subie par Wiertz.

et au grand, ils font des choses admirables. Je ne vous dirai pas autant de la Belgique qui n'est qu'une imitatrice des capricieux Français. La mode règle ici les beaux-arts et les change comme la forme d'un chapeau », cf. Lettre de Wiertz à l'abbé Angelo Uggeri, datée Anvers, le 18 juin 1837, TERLINDEN, pp. 89-90 ; « Notre pauvre Belgique me fait pitié avec tous ses admirateurs, connaisseurs et protecteurs des beaux-arts. [...] Il me vient une idée : je veux me faire naturaliser Allemand », cf. Lettre de Wiertz à Louis Labarre, datée Liège, 11 novembre 1837, publiée par L. LABARRE, *op. cit.*, p. 196 ; voir note 54 *supra*.

[118] Jean Antoine Verschaeren, peintre d'histoire, de paysages et de portraits, né à Anvers en 1803, y décédé en 1863. Elève de Herreyns et Grand Prix de Rome 1828. Il séjourna huit ans en Italie (1830-1838), où il était à Rome avec Cornelius et Overbeck. Cf. *Dictionnaire des Peintres*, Bruxelles, Larcier, s.d., p. 641. Voir aussi note 70 *supra*.

[119] Johann Friedrich Overbeck, peintre né à Lübeck en 1789, mort à Rome en 1869. Il est considéré comme l'un des principaux représentants du groupe des Nazaréens. Il vint à Rome dès 1809 ; Peter von Cornelius, peintre d'histoire, né à Düsseldorf en 1783, mort à Berlin en 1867. Il séjourna à Rome dès 1811, se liant au groupe des Nazaréens, desquels il sera très estimé.

[120] *Heureux Temps*, 1837, huile sur toile, 115×186 cm, Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 2001. En 1864, Wiertz en fit une deuxième version en peinture mate, également conservée au Musée Wiertz, inv. 1928.


Dans la journée du 21 janvier
1836 a été Volé au N.° 401
Via Porta Pinciana la Somme de
22 louis d'or.
les Serrures du Coffre qui les Contenait
ont été arrachées,
la Porte de la Chambre étoit refermée
la Clef étoit restée entre les mains
du Patron Comme de Coutume.
Ce matin 22. je me suis apperçu
du Vol

Antoine Wiertz - Louis
Belgique age 29

45. Brouillon de la main de Wiertz pour sa déclaration à la police de Rome au sujet du vol du 21 janvier 1836. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 116.
(Photo M. Espagne, Bruxelles)

L'automne et la fin de l'année 1835 le voient absorbé par son grand tableau car les lettres se font plus rares, et sa famille à Dinant se montre inquiète et se préoccupe pour la carrière artistique de son jeune parent. Disière lui envoie les dernières nouvelles de Belgique : « Il va [y] avoir une exposition à Liège en 1836 pour juin. Ne faut-il rien placer ? [...] Un monsieur de Liège m'a chargé de vous demander le prix d'un petit tableau que vous pourriez lui faire de votre imagination. [...] Il va y avoir une académie de peinture à Liège. Ne voudriez-vous pas en être le directeur ? » [121].

A l'occasion de la Nouvelle Année, Wiertz organise une petite fête dans l'atelier d'un de ses amis, avec guirlandes et orchestre. « Tout cela se termina gaiement par un petit souper élégamment apprêté et les belles Romaines enchantées assurèrent n'avoir jamais assisté à une réunion aussi réjouissante, qu'il fallait faire honneur aux Belges pour l'esprit et la gaîté » [122].

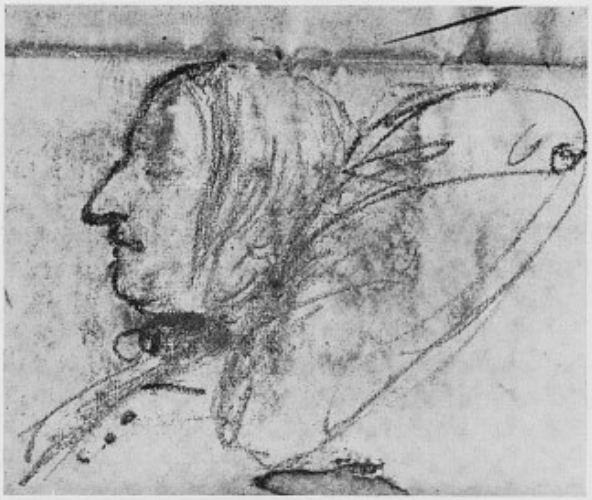
Tout en travaillant à son *Patrocle*, dont la composition est à présent accomplie et l'exécution en voie d'achèvement, il commence à peindre une madone inspirée de la *Vierge à la Chaise* de Raphaël qu'il enverra à sa mère pour en faire don à

[121] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 20 octobre 1835, TERLINDEN, p. 57.
[122] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 1er janvier 1836, TERLINDEN, p. 60.

AVIS A MON VOLEUR.

J'ai vu l'ange infernal, et le pacte est conclu:
Je t'accorde, a-t-il dit, le pied dur et fourchu;
Le palais altéré d'une soif éternelle;
Les mains aux griffes d'or où la flamme étincelle
Et le poignard brulant qui bondit dans le coeur.
Des viscères sanglants nourriront ta fureur;
Tu boiras le sang chaud, suceras la cervelle,
Et dix mille serpents d'une joie cruelle,
Broyeront os et chairs sans jamais se lasser.
Accepte le parti si tu veux te venger;
Tu ne peux qu'en Enfer retrouver ta victime;
Satisfait ta vengence en punissant le crime.
Mais tu sera damné .....
Que t'importe...-ta main — voici, frappe adopté.

46. Antoine Wiertz, *Avis à mon voleur*. Dessin au crayon et texte à l'encre, 1836. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 117.
(Photo M. Espagne, Bruxelles)



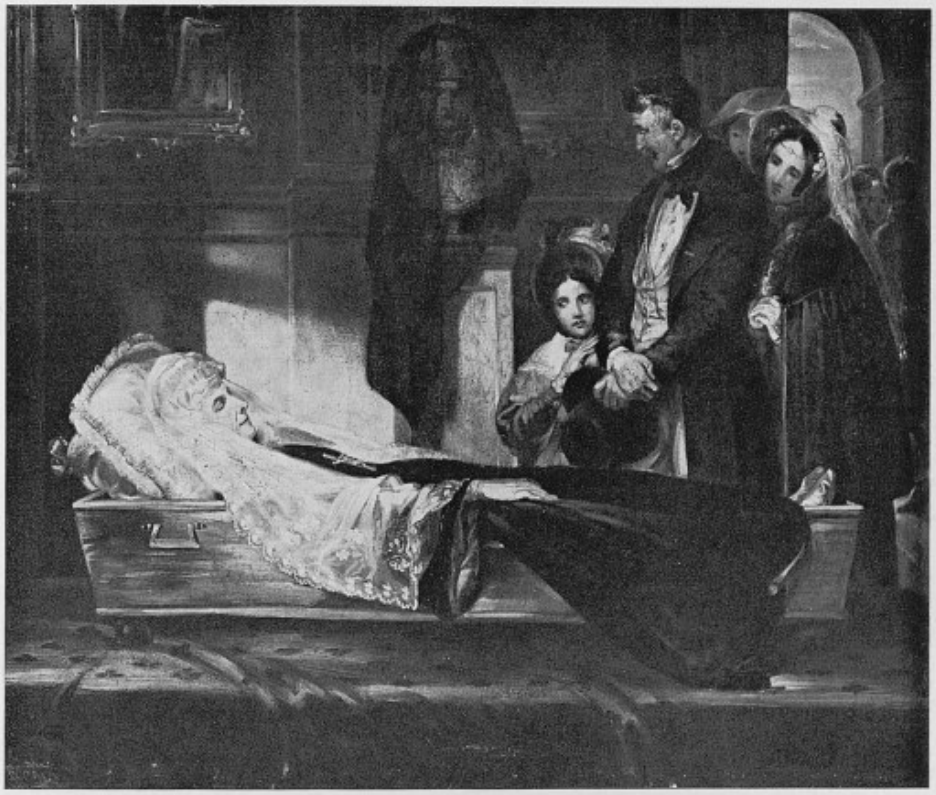
47. Antoine Wiertz, *Laetitia Bonaparte sur son lit de mort.* Croquis au crayon, début février 1836. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 87.
(Photo M. Espagne, Bruxelles)

l'église primaire de Dinant [123], et dont le Musée Wiertz conserve une petite esquisse miniature à l'huile (fig. 43) [124]. Dès le début de l'année également, il reprend l'idée de peindre les *Bergers d'Arcadie*, sujet qu'il traitera encore, après son retour d'Italie, sous le titre de *L'Age d'or* (fig. 44). « Je vous informe que je m'occupe de votre Vierge. [...] Mon tableau [le *Patrocle*] est fort avancé, il reste peu à faire. Seulement ce qui le retarde ce sont les changements que je fais dans l'effet. Personne encore ne l'a vu, pas même les amis. Je ne le fais voir que quand tout est terminé, ainsi je ne puis vous dire quel effet il produira sur le spectateur. Mais je crois qu'il sera effrayant. C'est en effet la grandeur que je vous ai déjà marquée dans une de mes lettres. Je me propose bien de faire un jour les Bergers d'Arcadie » [125].

[123] Ce tableau, dont nous ne possédons aucune reproduction, a malheureusement été volé le 2 décembre 1974. Nous ne disposons que d'une description dans Abbé HAYOT, *La Collégiale Notre-Dame de Dinant*, Bruxelles, 1951, pp. 58-59 : « en médaillon circulaire (diam. 0,89) *la Vierge à la chaise*, copie d'après Raphaël, exécutée par Ant. Wiertz en 1836, durant son séjour à Rome, ainsi que nous l'apprend la dédicace peinte en lettres capitales au bord gauche de la toile : DILECTAE MATRI DICATUM. ANTONIUS WIERTZ. ROMA. MDCCCXXXVI. Sur le rebord du tableau on lit : Donné par Madame Wiertz à l'église primaire de Dinant. 1836. »

[124] *Vierge et Enfant*, esquisse à l'huile sur papier, 7,5×7 cm, inv. 2008, d'après *La Vierge à la Chaise* de Raphaël au Palais Pitti de Florence. C'est probablement sur place, devant l'original même, que Wiertz exécuta cette esquisse *piccolissima* en omettant toutefois la figure du petit saint Jean-Baptiste.

[125] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 1er janvier 1836, TERLINDEN, pp. 60-61. Le lieu de conservation actuel du tableau définitif *L'Age d'Or*, qui fut l'objet, dans les années 1841-1842, des sollicitations du collectionneur malinois Pierre Wauters qui en avait vu l'esquisse (Lettre de Pierre Wauters à Wiertz, datée du 11 juin 1838, *Papiers Wiertz*, XI, f° 11) et qui finit par l'obtenir, est inconnu. Le Musée Wiertz possède l'esquisse en question (fig. 44), huile sur papier, 29,8×47,8 cm, inv. 1992, laquelle peut avoir été exécutée à Rome, bien que rien ne le prouve.



48. Antoine Wiertz, *Madame Laetitia*, 1836. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Entre-temps, Wiertz a une fois encore négligé d'envoyer son rapport trimestriel, ce qui entraîne des retards dans le versement de sa pension et provoque l'exaspération de M. Baumans, directeur du Trésor de la Province d'Anvers, qui écrit à ce sujet au vigilant Disière afin qu'il rappelle à l'ordre son étourdi cousin à Rome [126].

Il est certain que pendant tout le mois de janvier 1836, Wiertz travailla intensément à son *Patrocle* qui sera d'ailleurs bientôt terminé. Sans doute s'est-il hâté car, très prochainement, le grand atelier de la Via dell'Olmo verra l'arrivée du locataire qui doit lui succéder [127]. Toutefois, on peut penser que le grand tableau de Wiertz est encore resté sur place jusqu'au mois de janvier 1837, moment de son

[126] Lettre de Disière à Wiertz, datée du 4 janvier 1836, TERLINDEN, p. 61 ; Ch. Terlinden indique inexactement l'année 1835.

[127] Wiertz a de toute façon payé un loyer jusque fin janvier 1836 (voir note 98 *supra*). A en juger du *Stato delle Anime* de la paroisse de Sainte-Marie-Majeure (voir note 102 *supra*), dressé à Pâques de cette même année, c'est un sculpteur anglais du nom de Enrico Hill, âgé de 24 ans, qui y est installé.

49. Antoine Wiertz, *Etudes de Madones* (d'après Raphaël). Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 210.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

50. Antoine Wiertz, *Une « contadina » et son enfant.* Croquis au crayon, 1836, pour *Les Quatre Ages*, figures 51, 52 et 53. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 142.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

expédition à Anvers car, à différentes reprises, et une dernière fois encore en juillet 1836, Wiertz fait état de dernières retouches [128].

Entre-temps, notre jeune peintre est victime, le 21 de ce mois de janvier 1836 qui fut particulièrement rigoureux [129], d'un vol à son domicile de la Via di Porta Pinciana, au sujet duquel il déposera plainte le lendemain même (fig. 45) [130]. Wiertz perdit ainsi les 22 louis d'or qu'il destinait à un prochain voyage à Naples et à Venise. Ne voulant pas inquiéter sa mère, il se garda bien de lui raconter sa mésaventure et, dans une composition qui rappelle William Blake, il se consolera en se représentant allégoriquement alors qu'il terrasse son malfaiteur... (fig. 46). En faisant ainsi, il se montre aussi philosophe que Henry Beyle qui avait déjà dit : « On ne vient qu'une fois en Italie ; il faut faire le sacrifice de vingt-cinq louis,

[128] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 21 juillet 1836, TERLINDEN, p. 73.

[129] « In gennaio il termometro segna 6°-0. Si può pattinare sul laghetto di Villa Borghese ! », cf. F. CLEMENTI, *op. cit.*, parte II, p. 367. Le 22 février 1836, dans une lettre à Disière (cf. L. LABARRE, *op. cit.*, p. 192 ; voir note 54 *supra*), Wiertz confirme ce fait extraordinaire aux yeux des Romains : « [...] quelques étrangers s'avisèrent de patiner sur les lacs de la Villa Borghèse ! ».

[130] Cf. L. LABARRE, *op. cit.*, pp. 63 et 193.

51. Antoine Wiertz, *Les Quatre Ages*. Esquisse, 1836. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

s'attendre à vingt-cinq petits vols, et ne jamais se mettre en colère »[131]. D'ailleurs, Disière regarnira bientôt le coffre vide en lui envoyant 327 écus et 58 baïoques, en lui conseillant toutefois de les placer chez un banquier[132].

Le 1er février 1836, un nouveau deuil frappe la Cité éternelle : la mère de Napoléon, Madame Laetitia Bonaparte, s'éteint à l'âge de 87 ans dans sa retraite romaine, « da molto tempo allettata per rottura di una coscia in conseguenza di una caduta e quasi del tutto cieca »[133]. Non seulement Wiertz alla voir la dépouille mortelle, mais il fit un croquis sur le dos d'une lettre qu'il avait en poche (fig. 47)[134] et, de retour chez lui, encore sous l'impression de ce qu'il venait de voir, il en tira le tableau *Madame Laetitia* (fig. 48)[135] actuellement conservé au musée Wiertz.

Avec les premiers jours du printemps de ce mois d'avril 1836, arrive le carnaval — le second vécu par l'artiste à Rome — et, à cette occasion, il ne manquera

[131] STENDHAL, *op. cit.*, t. I, p. 63.
[132] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 30 janvier 1836, TERLINDEN, pp. 62-63 ; la date de cette lettre n'est pas indiquée dans Terlinden.
[133] *Diario del Principe D. Agostino Chigi dall'anno 1830 al 1855*, *op. cit.*, p. 128.
[134] Lettre de A. van de Velde à Wiertz, datée Paris, ce 23 février 1835, *Papiers Wiertz*, V, f° 87.
[135] *Madame Laetitia*, huile sur toile, 52×64 cm, inv. 1983. En bas à gauche : ROMA. Lors de l'exposition de ce tableau à Paris au Salon de 1839, Jules Janin, n'ayant pas identifié le sujet historique, en fit une critique railleuse dans *L'Artiste* (cf. A. J. WIERTZ, *op. cit.*, p. 415).

52. Antoine Wiertz, *Les Quatre Ages*. Esquisse, probablement 1840. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

pas d'écrire à sa mère dont l'impatience pour le retour de son fils se fait de plus en plus pressante : « Ainsi, quand je vous recommande de ne point vous tourmenter, d'avoir de la patience, d'être gaie, de bannir toute espèce d'inquiétude et de penser à votre santé, vous devez exécuter tout cela sans réplique. [...] Je vous envoie à l'avance un petit tableau, la Vierge dont je vous ai parlé. [...] Je continue mon tableau [le *Patrocle*], mais tout ce que je fais maintenant n'est plus qu'une occupation agréable. Je n'ai plus aucune étude de composition qui tracasse l'esprit. Tout marche comme un travail mécanique. [...] Je vous dirai qu'au carnaval j'ai étonné un peu les Italiens. J'ai pris le costume de peintre et, m'introduisant dans un bal masqué, je me suis mis à faire habilement le portrait de toutes les masquarades [*sic*]. Vous pensez bien que j'avais de l'étoffe à faire des caricatures. [...] Tout le monde s'empressait à voir un spectacle aussi nouveau et la promptitude avec laquelle tout cela se faisait donnait à toute cette troupe de fous un plaisir qui les faisait rire tous comme des bossus » [136]. Mais Mme Wiertz reste inconsolable, et dans sa prochaine lettre, le fils tente à nouveau de la calmer en se plaignant du chagrin qu'elle lui cause : « Je ne puis goûter ici avec plaisir et tranquillité les avantages qui me sont donnés » [137]. Et, afin de rassurer sa mère, Wiertz lui com-

[136] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 26 avril 1836, TERLINDEN, pp. 66-67.
[137] *Ibid.*, p. 68.

53. Antoine Wiertz, *Les Quatre Ages*. Probablement 1840. Bruxelles, Musée Wiertz.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

munique qu'il expédiera son tableau au plus tôt et qu'il partira immédiatement après pour le déballer lui-même et lui donner les dernières retouches. Il se propose de se mettre en route « après les grandes chaleurs » [138] et de passer par Venise comme son cousin lui avait recommandé en parlant de « ces belles gondoles dans les rues [*sic*] de Venise » [139]. Plus conscient de la nécessité de ce que son cousin profite pleinement de son séjour romain, Disière lui écrit en ne cessant de l'exhorter : « Je crois que vous pourriez revenir vers la [même] époque que M. Simonis, pour le printemps prochain. Il ne faut pas partir sans donner la dernière touche à votre grand tableau à Rome » [140].

D'ailleurs, personne n'a encore eu le privilège de voir le *Patrocle* car, probablement jusqu'au début septembre 1836 [141], Wiertz ne cessa de le compléter et de le retoucher, le considérant comme son Cheval de Troie avec lequel il veut être sûr de gagner la bataille où il s'est engagé sous l'inspiration d'Homère et de Rubens.

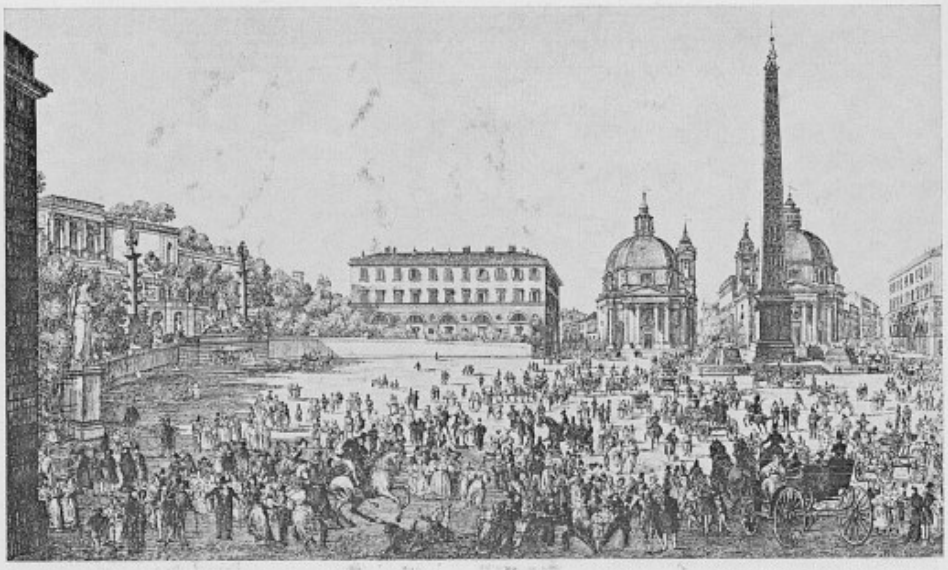
[138] *Ibid.*
[139] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 24 avril 1836, TERLINDEN, p. 65.
[140] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 20 juin 1836, TERLINDEN, p. 70.
[141] Le 21 juillet 1836, Wiertz écrit encore à sa mère : « mon tableau est presque fini », TERLINDEN, p. 73 ; et le 12 septembre, il pourra lui annoncer qu'il l'a fait voir - probablement donc complètement achevé - à Camuccini, TERLINDEN, p. 70.

54. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1836. Liège, Musée de l'Art wallon, en dépôt au Musée des Beaux-Arts. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

55. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1841-1842. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

56. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

57. Antoine Wiertz, *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*. Lithographie, 1842. Bruxelles, Musée Wiertz. (Copyright A.C.L., Bruxelles)



58. Luigi Rossini, *Vue de la Piazza del Popolo à Rome*. Gravure, 1839. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.C. (Fondo Corsini) 101127. (Foto Oscar Savio, Roma)

Dans son étude sur Wiertz, Fierens-Gevaert a raison d'établir que « l'événement important des années romaines de Wiertz et l'un des plus considérables de sa carrière, ce fut l'achèvement du Patrocle. Certains ont supposé que des conseillers maladroits firent dévier vers la grande peinture le joli peintre de genre qu'annonçaient les croquis romains. Mais les aspirations de Wiertz vers le grand art sont d'un caractère si résolument personnel qu'en les négligeant on ignore l'essentiel de son tempérament »[142].

Son tableau achevé, Wiertz ne veut pas pour autant le montrer à tout le monde. Déjà, dans le courant de juin 1836, cette question avait été traitée dans la correspondance qu'échangent Wiertz et Disière : « Mon intention est de ne point l'exposer avant que je n'aie rendu entièrement mon idée. Comme c'est une guerre que je déclare à tous les peintres belges et que, par là, j'aurai beaucoup d'ennemis, il n'y aura qu'un petit nombre de gens qui le verront. Résolu de répondre énergiquement à toute mauvaise critique, je ne veux point l'exposer publiquement, ni aucun de mes ouvrages. C'est un mauvais système. Si je puis obtenir l'approbation de quelques personnes à même de juger, c'est tout ce dont j'ai besoin. Un inconvénient qui se présente aussi dans les expositions publiques c'est que, bon ou mauvais, un tableau doit toujours être vu seul et dans un jour qui lui convient »[143]. Et Disière d'être du même avis : « Je vois que vous n'avez montré [votre tableau]

[142] FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, p. 12.
[143] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 25 juin 1836, TERLINDEN, pp. 71-72.

à personne, eh ! bien, il ne faut pas [le] montrer. Cela rendrait des artistes jaloux, je suis sûr, et pourrait encore avoir une mauvaise suite. Les gens sont méchants maintenant » [144]. Toutefois, il ne manque pas, en citant en exemple la façon de faire de Simonis, de conseiller à son cousin de ne pas négliger de se mettre en valeur : « Je vous fais savoir que Simonis a donné sa statue de marbre au Roi, il lui a légué [*sic*] à [ce] sujet 5 000 francs. Si, en cas vous faites les Bergers d'Arcadie, quand ils auront été exposés, on pourrait en faire cadeau au Roi des Belges. Il faut que vous donniez quelque chose, me semble-t-il, quand vous rentrerez en Belgique. Il faut [se] faire connaître, il est temps » [145].

Bien que la chaleur de l'été romain devienne accablante, Wiertz, contrairement à l'année précédente, n'accompagnera pas ses amis qui partent pour une quinzaine de jours « jouir des beautés de Tivoli, d'Albano et [de] tous ces jolis villages rayonnants de verdure et de fleurs » [146]. C'est que, dans ces derniers jours de juillet 1836, son *Patrocle* ne demande plus que quelques retouches et, en vue de son proche départ de Rome, il profite au maximum du temps qu'il lui reste encore : « Je suis maintenant occupé à jeter un dernier coup d'œil dans les musées. Je fais quelques croquis d'après Raphaël (fig. 49). Ce sont des choses qui me seront si utiles dans le pays que j'aurais tous les regrets du monde de ne pas en avoir profité. Il faut que je n'oublie absolument rien tant que j'y suis » [147]. Un mois plus tard, il emploiera ce même argument afin de calmer l'impatience qu'a sa mère de le revoir : « Je voudrais profiter avec fruit de mes derniers moments à Rome, car j'aurais des regrets et m'en voudrais toute ma vie si j'abandonnais l'occasion de saisir tant de choses qui me seront utiles plus tard » [148]. C'est probablement à cette même époque et dans une optique analogue, que prend forme la composition allégorique de *Les Quatre Ages*, inspirée d'une scène populaire, et dont on connaît un croquis (fig. 50) et plusieurs versions à l'huile (fig. 51, 52 et 53) [149].

[144] Lettre de Disière à Wiertz, datée Dinant, le 27 juin 1836, TERLINDEN, p. 72.

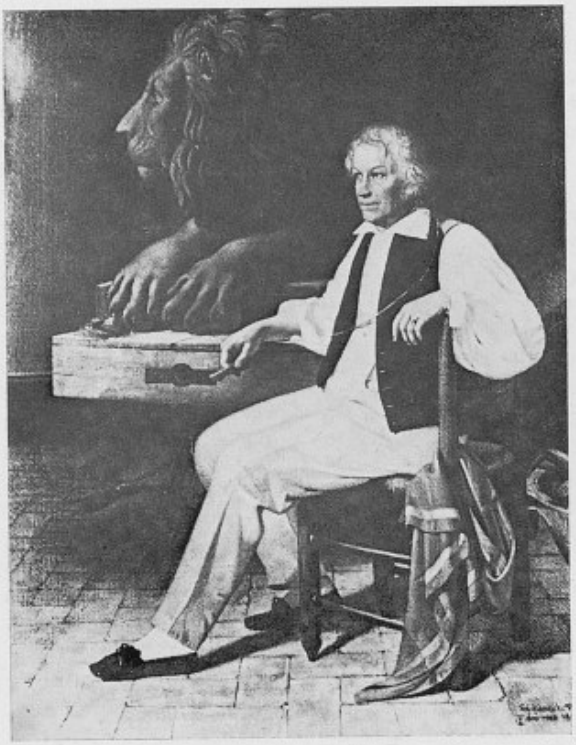
[145] *Ibid.*, p. 73.

[146] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 21 juillet 1836, TERLINDEN, p. 73.

[147] *Ibid.* En ce qui concerne les croquis d'après Raphaël reproduits en figure 49, il s'agit de *La Vierge avec l'Enfant* dite *La Madone Bridgewater* qui, depuis la fin du XVIIIe siècle en Grande-Bretagne, est actuellement prêtée par le duc de Sutherland à la National Gallery of Scotland à Edimbourg, ainsi que de *La Madonna del Divino Amore*, actuellement à Naples, où elle avait été transportée au début du XVIIIe siècle faisant partie à cette époque de la collection Farnèse, et où elle est conservée à la Galleria di Capodimonte. Ces deux tableaux de Raphaël ne se trouvant donc pas dans des collections romaines au moment du séjour de Wiertz à Rome, il est probable que celui-ci fit ses croquis d'après des gravures ou, en ce qui concerne le deuxième, que c'est lors de son passage à Naples en 1837 qu'il l'exécuta devant l'original.

[148] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 22 août 1836, TERLINDEN, p. 75.

[149] *Une « contadina » et son enfant*, croquis au crayon, 5×6,5 cm, exécuté au verso d'une lettre non datée de Mme Wiertz à son fils portant le cachet de Dinant en date du 25 juin 1836, actuellement conservé dans les *Papiers Wiertz*, V, f° 142 ; *Les Quatre Ages*, huile sur papier, 8,5/8,8×12,3 cm, Musée Wiertz, inv. 2008 ; Les *Quatre Ages*, huile sur papier, 21×29 cm, Musée Wiertz, inv. 1995 ; *Les Quatre Ages*, huile sur bois, 22,8×30,5 cm, légué en 1973 au Musée Wiertz par le lieutenant-général Ernest-Edouard Wiener, inv. 8178. Cette dernière version des *Quatre Ages*, également appelée par Wiertz *Le Patientiotype* à cause de son exécution minutieuse, a fait partie de la collection Pierre Wauters à Malines (cf. Lettre de Pierre Wauters à Wiertz, datée du 30 octobre 1840, *Papiers Wiertz*, XI).



59. Detlev-Konrad Blunck, *Portrait du sculpteur Bertel Thorvaldsen*, 1837. Etat-Unis ?, Collection particulière (après 1958).
(Photo Arch. Musée Thorvaldsen, Copenhague)

Les lamentations maternelles contrarient Wiertz doublement car elles ont aussi trait à l'épidémie de choléra qui, en effet, sévit en Italie et dont il ne peut négliger l'importance. Effectivement, au moment où il s'apprête à gagner Naples — voyage dont il formait le dessein depuis longtemps —, un cordon sanitaire est établi entre le Royaume de Naples et les Etats du Pape. Le terrible mal fait de plus en plus de victimes, ce dont Wiertz fait état dans sa lettre du 12 septembre : « On fait ici des processions et l'on adresse des milliers de prières à la Madona Miraculosa qui, on l'espère, voudra bien nous en préserver encore pour cette année. En attendant la décision d'en haut, on fait toujours des préparatifs pour le bien recevoir et l'empêcher de faire le méchant, comme il fait à Ancône, où l'on dit qu'il en a déjà expédié quelques centaines. Pour moi, je n'en ai pas plus peur, que de l'an quarante. Ma vie régulière est un bouclier qui pourra bien empêcher ses petites malices. [...] Je ne puis me résoudre à quitter l'Italie sans voir Naples, car *vedere Napoli poi mori*, disent les Italiens » [150].

Entre-temps, il a finalement levé le voile de son *Patrocle* (fig. 54). En effet, il l'a montré au premier peintre de Rome : « Je vous dirai que j'ai fait voir mon tableau à M. Camuccini, le plus célèbre peintre de Rome. Il fut enchanté et comme

[150] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 12 septembre 1836, TERLINDEN, p. 75.

saisi à l'aspect de mon tableau. Il fut si content de ma couleur, qu'il me dit les choses les plus flatteuses et m'assurait qu'il n'avait rien vu de moderne de cette énergie »[151]. Ce jugement fortifie les espoirs de Wiertz et sa conviction sur les qualités de son œuvre : « Quoique je ne me laisse point séduire par tout ce qu'on peut dire de flatteur, j'ai l'espérance qu'en Belgique il fera son effet. Car, si je juge d'après quelques personnes qui l'ont vu, il fait un effet foudroyant. Quelques enfants, auxquels je l'ai fait voir pour étudier l'impression que cela produirait, ces enfants, dis-je, se sont enfuis, jetant des cris de frayeur »[152].

Il est à noter que, outre cette version originale du *Patrocle* exécutée à Rome, Wiertz réalisera plus tard une version plus petite (fig. 55), actuellement au Musée d'Anvers, et faite en vue de l'élaboration de la lithographie du même sujet (fig. 57)[153], ainsi qu'une deuxième version monumentale peinte à Liège et actuellement au Musée Wiertz (fig. 56)[154]. Le *Patrocle* « romain » aura un destin mouvementé. Sévèrement jugé à Paris au Salon de 1839, son auteur l'offrit comme prix à un concours qu'il lança en septembre de la même année, et qui devait couronner le meilleur mémoire sur le thème : *Influence pernicieuse du journalisme sur les arts et les lettres*. Le jury, après avoir délibéré à Louvain, attribua le prix à l'écrivain Louis Labarre[155]. Le *Patrocle* passa ainsi, en 1840, aux mains du biographe et ami fidèle de Wiertz. Toutefois, Labarre, désireux de tenter une carrière littéraire à Paris, essaiera de vendre le *Patrocle* pour réunir les fonds nécessaires à son projet. N'y ayant pas réussi, il organisa une vente par actions sous forme de tombola dont la grande toile était l'enjeu et qui prévoyait que chaque souscripteur recevrait en prime un exemplaire de la lithographie mentionnée plus haut. Le tirage eut lieu début 1842 et, après être passé par différents propriétaires, le tableau sera finalement racheté par le Gouvernement belge qui en fera don à la ville de Liège, où, bien que faisant partie des collections du Musée de l'Art wallon, il se trouve actuellement dans les réserves du Musée des Beaux-Arts[156].

[151] *Ibid.*, p. 76 ; à propos de Camuccini, voir note 19 *supra*.

[152] *Ibid.*

[153] *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, huile sur bois, 0,70×1,26 m, peint à Liège fin 1841 et début 1842 : « Je fais, dans ce moment, une répétition en petit du *Patrocle*, d'après laquelle je compte faire la lithographie », cf. Lettre de Wiertz à Labarre, datée Liège, 25 novembre 1841, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 239 ; ce tableau fit partie de la collection Pierre Wauters à Malines et se trouve actuellement à Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, cat. 1183 ; *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, lithographie, 39×67 cm, Bruxelles, Musée Wiertz, inv. 2006, à laquelle Wiertz travailla durant toute l'année 1842 : « Je reçois à l'instant les lithographies. Elles sont bien », cf. Lettre de Wiertz à Labarre, datée Liège, 5 janvier 1843, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 252.

[154] *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, huile sur toile, 5,20×8,52 m, inv. 1946, peint à Liège en 1844 : « J'ai terminé depuis quelques jours ma grande toile », cf. Lettre de Wiertz à Pierre Wauters, datée Liège, 8 novembre 1844, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 255 ; en bas de la toile à gauche, Wiertz ajouta une diatribe à l'adresse de la critique parisienne.

[155] Louis Labarre, poète et dramaturge, né à Dinant en 1810, mort à Ixelles en 1892. Outre des poésies et des comédies, il a laissé une biographie sur Wiertz publiée en 1866.

[156] *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, huile sur toile, 3,95×7,03 m, en bas à gauche : ROMA 1836, inv. AW/1505. Cette première toile fut peinte à Rome en 1835-1836. A la suite de difficultés lors de l'exposition du tableau à Anvers où l'on

Mais revenons à Rome où Wiertz, en cet automne 1836, fait aussi des portraits [157] et annonce à sa mère, le 15 octobre, que tous ses ouvrages sont terminés [158]. Une fois de plus, afin de calmer la pauvre femme, il minimise les dangers de l'épidémie de choléra : « Ne vous inquiétez point de la maladie, elle n'existe presque pas en Italie, c'est seulement la peur qui fait qu'on dresse des barricades partout » [159]. Mais Mme Wiertz ne se rassure nullement puisqu'elle fera encore écrire par le vicaire Istace de Dinant qu'« elle ne vit plus que de soupirs et de larmes » [160].

En attendant de pouvoir quitter la Cité éternelle, Wiertz continue à faire des portraits soit pour les vendre, soit pour faire des échanges avec d'autres artistes : « Je viens de faire un petit marché avec un graveur. Je ferai son portrait et il me donnera de superbes gravures représentant toutes les vues de Rome. C'est une chose très intéressante » [161]. Il s'agit de l'aquafortiste Luigi Rossini dont Wiertz exécute en effet le portrait début novembre : « Je vous dirai que je fais dans ce moment le portrait d'un graveur célèbre, frère de Rossini. Nous avons fait marché pour des estampes. C'est une collection immense de toutes les vues les plus intéressantes de Rome et des environs. Je suis enchanté de les avoir. Je pourrai avoir le plaisir, dans le pays, de revoir et vous montrer les lieux où l'on passe une vie de plaisir et de bonheur » [162]. Bien que Wiertz se trompe sur le fait que Luigi Rossini soit le frère de l'illustre compositeur [163], ce graveur jouissait en effet d'une grande renommée. Né à Ravenne en 1790, il avait d'abord fait ses études à l'Académie de Bologne et ensuite à Rome. Egalement architecte, il avait collaboré avec Antonio Canova au dessin de l'église de Possagno, ville natale du grand sculpteur néo-classique. Il publia de nombreuses gravures sur les Antiquités et les vues de Rome et de Naples, et il est compréhensible que Wiertz se réjouissait de posséder des *vedute* de plusieurs sites romains qui lui étaient devenus familiers (fig. 4 et 58).

exigea un voile sur le sexe de Patrocle, « le peintre attacha à son héros une feuille de papier d'écolier, sur laquelle était répété de haut en bas ce mot : *nigauds*, à l'adresse des culottiers du jury », cf. L. LABARRE, *op. cit.*, p. 211. Avant de l'exposer au Salon de Paris en 1839, et de peur que la Commission lui fasse de nouvelles difficultés quant à la nudité de son héros, Wiertz peignit une draperie qui cacherait ainsi la partie du corps de Patrocle jugée impudique : « Il y a longtemps que j'ai réfléchi à ce que vous me dites concernant la nudité de Patrocle. Il me serait facile de remédier à cela », cf. Lettre de Wiertz à Labarre, datée Liège, 11 janvier 1839, in : L. LABARRE, *op. cit.*, p. 211. En ce qui concerne le tirage au sort du *Patrocle*, il eut lieu à Bruxelles, le 15 janvier 1842, dans la grande salle du Waux Hall. Le tableau « échut à un ingénieur liégeois, M. Carlier, qui l'échangea contre plusieurs tableaux de son compatriote, M. le docteur Lombard. Après la mort de cet amateur, il fut acheté par un marchand de Tournai, M. Van Peteghem qui, de son côté, l'a revendu à M. Van Zuylen, d'Anvers », cf. L. LABARRE, *op. cit.*, p. 237.

157 Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 12 septembre 1836, TERLINDEN, p. 76.

158 Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 15 octobre 1836, TERLINDEN, p. 77.

159 *Ibid.*, p. 76.

160 Lettre du vicaire Istace à Wiertz, datée Dinant, le 24 octobre 1836, TERLINDEN, p. 79.

161 Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 15 octobre 1836, TERLINDEN, p. 78.

162 Lettre de Wiertz à Disière, datée Rome, le 5 novembre 1836, publiée par L. LABARRE, *op. cit.*, p. 194 ; voir note 54 *supra*.

163 Cette erreur est reprise par plusieurs des biographes de Wiertz, en dernier lieu encore dans H. COLLEYE, *op. cit.*, p. 95, où cette erreur s'ajoute à d'autres : « Il [Wiertz] avait peint à Paris, en 1833, le frère de Rossini. » Nous tenons ici à remercier l'avocat Antonio Rossini pour les renseignements qu'il a eu la courtoisie de nous communiquer.

Voisin de l'abbé Uggeri et du graveur Pinelli, Luigi Rossini avait son habitation et son atelier au numéro 138 de l'actuelle Via Sistina [164] où il mourut en 1857.

De ce portrait, ainsi que de ceux que Wiertz fit de la femme de Luigi Rossini et du graveur Nicòla Morelli [165], il existe le témoignage de l'abbé Uggeri nous apprenant que ces trois tableaux — dont le propriétaire et le lieu de conservation actuels sont inconnus — étaient destinés à être exposés au Salone del Popolo : « In seguito del mio ritratto, aggiungo, che avendo fatto quello di Rossini e sua moglie, incisore di vedute, e quello di Morelli, incisore di camei ; tali ritratti saranno esposti al Salone del Popolo, come capi d'opera della scuola fiaminga » [166]. Ce Salone del Popolo, qui prenait son nom de la fameuse place (fig. 58) où il se tenait, était organisé par la *Società Amatori e Cultori di Belle Arti*, société fondée en 1829 par un groupe d'artistes italiens et étrangers : « Tra i firmatarii dello statuto figuravano Camuccini, Minardi, Agricola, Tenerani, Thorvaldsen, H. Vernet, J. Gibson, il portoghese Sequeira [167]. La prima esposizione fu aperta in Campidoglio il 23 marzo del 1830. Cinque anni dopo la Società Amatori e Cultori ebbe la concessione degli ambienti presso la dogana del Popolo (ove ora è la caserma dei carabinieri), ed ivi tenne le sue esposizioni annuali, fino al 1884 » [168].

Après avoir dévoilé son *Patrocle* à Camuccini en septembre, et convaincu dès lors du succès qu'il obtiendra, Wiertz, avant de quitter Rome définitivement, montre sa grande toile à tous les artistes et amateurs qui désirent la voir, lesquels lui conseillent souvent de n'exposer publiquement qu'à Paris [169] : « Je vous dirai aussi que pour comble de bonheur tous les savants de Rome sont enthousiastes de mon tableau et me disent des choses les plus flatteuses. Les Anglais viennent en foule m'assiéger, en regrettant de ne pouvoir me connaître qu'au moment de mon départ. Enfin tout va le mieux du monde » [170]. D'après son ami et biographe, Louis Labarre, Wiertz aurait exposé sa grande toile à l'Académie de Saint-Luc [171], école de Beaux-Arts et société de savants. C'est parmi ces « savants » qui viennent admirer *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle* que figure à ce moment-là le grand Thorvaldsen lequel, âgé alors de 67 ans, travaille toujours à Rome comme le témoigne le portrait que fit de lui son compatriote le peintre Detlev-Konrad Blunck en 1837 (fig. 59). Frappé par le côté monumental de la composition homérique de Wiertz, le célèbre sculpteur se serait écrié : « Ce jeune

[164] Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Stato d'Anime, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, année 1836. En ce qui concerne Via Sistina, voir note 76 *supra*.

[165] Nicòla Morelli, tailleur de gemmes, né à Rome en 1799, mort dans la même ville en 1838.

[166] Lettre de l'abbé Angelo Uggeri à Pietro Bianchi, datée [1837] 15 Febbraio Roma S. Andrea, TERLINDEN, p. 86 ; voir note 74 *supra*.

[167] Voir notes 18, 19, 22, 23, 24 et 41 *supra* ; John R. A. Gibson, sculpteur né à Gyffin en 1791, mort à Rome en 1866, élève de Canova ; Domingos Antonio de Sequeira, né à Ajuda en 1768, mort à Rome en 1837. Peintre d'histoire, aquafortiste et lithographe, il vint à Rome pour la première fois en 1788.

[168] A. MUÑOZ, *op. cit.*, p. 139.

[169] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 26 novembre 1836, TERLINDEN, p. 82.

[170] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 10 décembre 1836, TERLINDEN, p. 83.

[171] « Le peu que nous savions de l'apparition de l'œuvre à Rome nous était revenu de cette ville par la voix publique disant : qu'elle avait été exposée à l'académie de Saint-Luc, aux applaudissements de milliers d'artistes parlant toutes les langues », cf. L. LABARRE, *op. cit.*, p. 61.

ANTONIO D'ANTONIS

Speditore e Commissionario dirimpetto alla Dogana in Roma Num. 34. 36. con Magazzeno

N. B. *In caso di manomessione, avarie, ritardo de' Colli, e stessamente per qualunque siasi altra mancanza cesserà ogni vostro diritto verso di me, se prima non vi sarete posto in regola coi Conduttori o Speditori intermedj. La rottura delle cose fragili, e le dispersione delle liquide non vengono garantite. Vi tengo garante dei ritorni voluti dei sottosegnati recapiti che scortano li Colli.*

Sig. Mr. Van Brée
Directeur de l'Academie
des Beaux Arts.
Anvers
Roma 7 Genno 1837
Mediante la mia condotta

vi spedisco per conto, e rischio di chi spetta li contro distinti Colli ottimamente condizionati. Vogliateveli procurare nel termine di giorni Settanta e ciò accadendo pagategli per suo porto colonnati 60 —
Per Cassa Incasso Licenza & „ 19.50
Imballaggio „ 6.80
Spese Doganali „ 1.80
In caso contrario tenete a dovere il Condottiere e disponete li Colli in tutto Colonnati 88.10
Datemi buona ricevuta coll' onore di vostri desiati comandi, mentre pronto a servirvi con istima vi saluto.

MARCA	NUMERO	PESO Lordo	COLLI e Loro Formato	CONTENUTO E RECAPITO
ABA	126	D 810	Cassa 1	Quadro moderno Imballato ed in perfetta condizione

Ant.o D'Antonis

60. Reçu pour l'expédition de Rome à Anvers du *Patrocle* de Wiertz, 7 janvier 1837. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 193.

(Photo M. Espagne, Bruxelles)

homme est un géant » [172]. Et c'est encore l'abbé Uggeri qui témoignera du grandiose effet que produit le tableau sur le milieu artistique romain : « Camuccini, Tourvaldsen [*sic*], ed il Presidente atuale della nostra Academia di S. Luca, Minardi, mi disse non aver veduto, dopo Rubens, opera tanto insigne per tutto ciò che concerne il merito pittorico » [173].

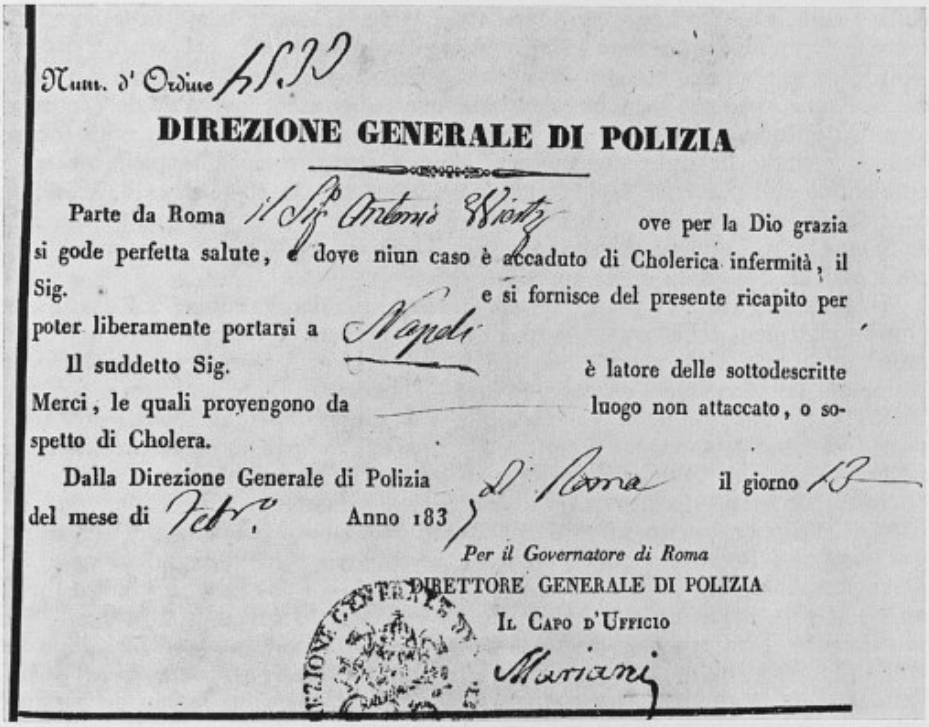
Face à l'inquiétude toujours croissante de sa mère, Wiertz lui communique enfin — le 10 décembre 1836 — la date de son départ ainsi qu'un itinéraire d'où il a soigneusement exclu Naples en proie au choléra ; il est cependant bien déterminé à s'y rendre. « Je vous informe que je suis enfin décidé pour l'époque de mon départ de Rome. Je l'ai fixé vers le 15 janvier. [...] Je me dirigerai sur Florence. [...] Il est possible que, pour arriver plus tôt, je passerai par l'Allemagne » [174].

C'est dans les derniers jours de 1836 ou les tout premiers jours de 1837 que Wiertz a dû décrocher son immense toile pour l'enrouler et prendre toutes les

[172] « Parmi les témoins auriculaires, nous pouvons citer M. Dutrieux, l'auteur de la belle statue de la Princesse d'Epinay élevée sur une des places publiques de Tournay. » *Ibid.*, p. 57.

[173] Lettre de l'abbé Angelo Uggeri à Pietro Bianchi, datée [1837] 15 Febbraio Roma S. Andrea, TERLINDEN, p. 86 ; voir note 74 *supra*.

[174] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 10 décembre 1836, TERLINDEN, p. 82.



Num. d' Ordine 1533

DIREZIONE GENERALE DI POLIZIA

Parte da Roma il Sig. Antonio Wirtz ove per la Dio grazia si gode perfetta salute, e dove niun caso è accaduto di Cholerica infermità, il Sig. e si fornisce del presente ricapito per poter liberamente portarsi a Napoli

Il suddetto Sig. è latore delle sottodescritte Merci, le quali provengono da luogo non attaccato, o sospetto di Cholera.

Dalla Direzione Generale di Polizia di Roma il giorno 13 del mese di Febr.° Anno 183

Per il Governatore di Roma
DIRETTORE GENERALE DI POLIZIA
Il Capo d'Ufficio
Mariani

61. Certificat de bonne santé délivré à Wiertz par la police pontificale, 13 janvier 1837. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 196.
(Photo M. Espagne, Bruxelles)

dispositions pratiques en vue de son expédition à Anvers. Cette expédition a lieu le 7 janvier 1837 par les soins de l'agence en douane d'Antonio d'Antonis (fig. 60). Cette opération coûtera à Wiertz plus de 88 écus. Le tableau arrivera à Anvers au début du mois de juin 1837.

Wiertz restera encore à Rome un peu plus d'un mois. Le 13 février, il reçoit un certificat de bonne santé de la police de Rome, l'autorisant ainsi de se rendre à Naples (fig. 61). En plus de ce certificat, Wiertz s'est muni d'une lettre de recommandation de son protecteur et ami l'abbé Uggeri adressée à Pietro Bianchi, architecte du roi des Deux-Siciles et archéologue à Naples [175] : « Chi vi presenta questa mia è il Sig^r Ant^o Wirtz, Fiamingo, nativo di Anversa, patria di Rubens, esso pure dipintore istorico, che onora il suo maestro e la sua Patria [...]. Desiderando io, che nel suo soggiorno di Napoli, faccia personalmente la vostra conoscenza e persuaso che vi sarà oltre modo gradita, vi lo presento amichevolmente e son convinto altresì, che, potendo vedere alcuna delle sue produzioni veramente della scuola belgica mi ringrazierete di tanto favore, perchè in arte onora i primi uomini

[175] Pietro Bianchi (1787-1849).

della nostra età » [176]. Lettre élogieuse, dans laquelle Wiertz laisse avec complaisance le généreux abbé le faire naître dans la ville de Rubens...

La générosité et l'admiration d'Angelo Uggeri, membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome, pour son jeune protégé, ainsi que le jugement favorable de « tous les savants de Rome », feront que Wiertz, peu de temps avant son départ, sera encore nommé membre de cette auguste institution. Il semble que la nouvelle de cette nomination soit parvenue rapidement en Belgique car, le 15 février 1837, Wiertz écrit déjà à sa mère : « Je vois avec plaisir que vous avez appris que l'Académie de Saint-Luc m'a nommé comme un de ses membres. Après avoir vu mon tableau, ces messieurs ont voulu m'honorer de ce titre » [177].

Peu de temps avant de partir, Wiertz étonnera une dernière fois les Romains, et plus spécialement en la personne du directeur du Teatro Valle, théâtre qui était, au début du XIXe siècle, avec l'Argentina et l'Apollo, une des trois grandes scènes de Rome qui se consacraient chaque automne à l'opéra où se donnaient les œuvres de Bellini, Donizetti et Rossini. En effet, c'est à ce directeur-là que Wiertz, probablement incité par le succès qu'obtinrent ses portraits de caractère exécutés dans les salons romains au cours du dernier carnaval, fit la proposition suivante : « J'ai l'honneur de vous informer qu'un artiste peintre, désirant se faire connaître, s'est imaginé d'exposer sur la scène dans les entractes une production de son talent. Ce serait une improvisation en peinture, portrait en pied et grandeur naturelle d'une personne quelconque de la société. Afin que l'on ne puisse soupçonner aucun apprêt le sort décidera de la personne qui, entre toutes celles qui voudront bien se présenter devra poser un instant pour se faire peindre. Ce travail ne dérangera en rien le cours ordinaire du spectacle, car, pendant que l'on commencera l'opéra, l'artiste dans la coulisse, fera son portrait qui, à la chute du rideau du premier acte, sera présenté au public, achevé et ressemblant.

» Ce serait un spectacle assez nouveau. L'on fait des improvisations en poésie, mais bien peu en peinture.

» Si cela peut vous être agréable, M. le Directeur, veuillez s'il vous plaît m'en informer par écrit » [178]. La minute dans laquelle Wiertz formula cette curieuse proposition est conservée dans les Papiers Wiertz à l'Académie royale de Belgique. Il n'y eut malheureusement pas de réaction favorable de la part du directeur du Valle et, déçu, Wiertz en fera état plus tard à sa mère dans une lettre qu'il lui adressera de Munich : « Le directeur n'ayant pu comprendre que la chose fût possible qu'à moins d'être le diable ou sorcier, n'osa point accepter la proposition » [179].

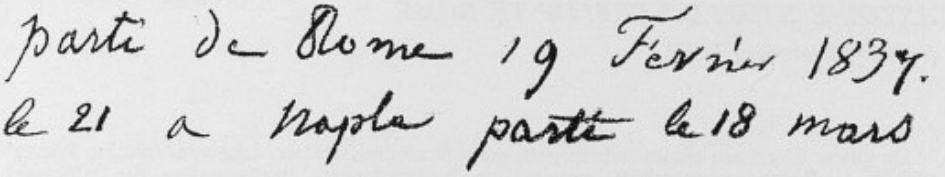
N'ayant pu mettre en pratique cette dernière initiative, plus rien d'important ne le retient désormais à Rome, et ayant reçu de sa famille de Dinant le billet de 800 francs qu'il attendait, il peut enfin fixer la date de son départ et l'annoncer à sa mère. C'est ce qu'il fera en effet le jour qui suivit la petite fête d'adieu donnée par ses amis qui restent à Rome. En date du 15 février 1837, il envoie donc aux

[176] Lettre de l'abbé Angelo Uggeri à Pietro Bianchi, datée [1837] 15 Febbraio Roma S. Andrea, TERLINDEN, p. 86 ; voir note 74 *supra*.

[177] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Rome, le 15 février 1837, TERLINDEN, p. 87. Le procès-verbal de cette nomination n'a pu être retrouvé dans les archives de l'Académie de Saint-Luc ; à cette époque l'épidémie de choléra arrêta les activités de celle-ci.

[178] Cf. TERLINDEN, p. 95.

[179] Lettre de Wiertz à sa mère, datée Munich, le 4 mai 1837, TERLINDEN, p. 94.



62. Note autographe de Wiertz indiquant les dates de son départ de Rome, et de son arrivée et départ de Naples. Bruxelles, Académie royale de Belgique, Papiers Wiertz, V, f° 210. (Photo M. Espagne, Bruxelles)

siens sa dernière lettre de Rome dans laquelle il précise qu'il partira le lendemain en compagnie d'un ancien ami d'études et que, sur le chemin de Venise et de l'Allemagne, sa première étape sera Florence [180]. En réalité, pour des raisons inconnues, il ne quittera la Cité éternelle que le 19 février — c'est-à-dire quatre jours plus tard — ce dont témoigne une note autographe [181] qui révèle également que, contrairement à ce qu'il avait annoncé à sa mère pour calmer ses inquiétudes, il se dirigea vers Naples où il arriva le 21 février et qu'il ne quittera que le 18 mars (fig. 62). Ayant profité de son séjour dans la Fedelissima pour visiter le musée, les ruines de Pompéi et faire des croquis du Vésuve, c'est par la mer qu'il gagnera Livourne pour atteindre ensuite Florence [182], revoir Bologne, visiter Ferrare, Rovigo et Padoue, et arriver à Venise le 20 avril [183]. Là, il séjournera huit jours avant de partir pour l'Autriche et la Bavière, et d'atteindre Liège le 18 mai 1837.

Ainsi se terminait le séjour romain d'Antoine Wiertz. Il ne devait plus revoir l'Italie, cette terre de beauté, terre élue par les artistes, dont il emportait une vive impression : « Je ne pourrais vous exprimer combien le séjour de Rome est délicieux pour un artiste. On trouve ici tous les éléments pour contribuer à s'éclairer et tous les plaisirs de l'esprit. On a tant écrit sur la belle Italie, vous avez tant lu sur toutes ses beautés que, si je m'avisais de vous faire des descriptions, je ne vous apprendrais rien de nouveau. Je vous dirai seulement, Monsieur, qu'avec le goût des beaux-arts on se trouve ici dans un véritable paradis et le plaisir qu'on y éprouve surpasse toutes les descriptions. C'est dommage que ce beau climat n'est pas notre patrie » [184].

[180] Cf. TERLINDEN, p. 87.

[181] Cette note de la main de Wiertz (*Papiers Wiertz*, V, f. 210) a dû échapper à l'attention de Charles Terlinden qui donne le 18 février comme date du départ de Wiertz de Rome, TERLINDEN, p. 88 ; l'erreur suivante est également à relever : « Wiertz revint en Belgique pendant l'été de 1835 », cf. E. DE LAVELEYE, *Antoine Wiertz, un peintre belge contemporain*, in : *Revue des Deux-Mondes*, t. 66, 15 décembre 1866, p. 836.

[182] A propos de l'écart entre le périple réel suivi par Wiertz jusqu'à Florence, et la version qu'il en donne à sa mère dans sa lettre datée du 14 avril 1837 et qu'il lui envoie de cette ville, voir TERLINDEN, p. 91.

[183] Cf. TERLINDEN, p. 92. H. COLLEYE, *op. cit.*, p. 50, en énonçant que Wiertz ne put entrer à Venise à cause du choléra, commet une erreur difficilement explicable.

[184] Minute autographe, non datée, d'une lettre de Wiertz à M. Maistriaux, TERLINDEN, p. 88 ; le contenu de la lettre indique que Wiertz l'a écrite très peu de temps avant son départ de Rome.

ANTOINE WIERTZ' VERBLIJF TE ROME

(mei 1834-februari 1837)

De auteur levert een synthetisch en nauwgezet chronologisch overzicht van Antoine Wiertz' verblijf te Rome, voornamelijk steunend op 's kunstenaars briefwisseling die, alhoewel nagenoeg volledig gepubliceerd (Ch. Terlinden, 1953, voetnoot 1), door externe en interne kritiek heel wat rectificaties mogelijk maakt, o.m. betreffende de werken die tijdens dit verblijf tot stand kwamen en die voor het merendeel bewaard bleven.

Als winnaar van de Prijs van Rome 1832 was het dat de 28-jarige Antoine Wiertz (afb. 2) op 28 mei 1834 de Romeinse grond betrad. Reeds op 9 juni nam hij een inschrijving bij de in de Villa Medici gevestigde Académie de France (afb. 7), op dat ogenblik geleid door Horace Vernet. De auteur hangt een algemeen beeld op van het Rome van het begin der jaren '30, het plaatselijke artistieke leven en de buitenlandse kunstenaarskolonie en preciseert, o.m. op basis van niet gepubliceerde documenten (Archivio Storico del Vicariato di Roma, Stato delle Anime, 1835), het verblijf van de jonge kunstenaar in een *locanda* (afb. 9) aan het nr. 41 van de Via di Porta Pinciana tegenover Villa Borghese, en dit van augustus 1834 tot op de vooravond van zijn definitieve vertrek uit de Eeuwige Stad op 19 februari 1837.

Reeds luttele weken na zijn aankomst denkt Wiertz aan zijn te verwezenlijken grote compositie, zijn latere *Patroklos*, waarvoor hij, aanvankelijk onder de titel *De gebroken lans*, reeds vroeg voorstudies maakte (afb. 10). Het duurt evenwel nog tot begin 1835 vooraler het grote doek kan worden opgespannen en eraan geschilderd kan worden in een voldoende ruim atelier aan het nr. 57 van de toenmalige Via dell'Olmo (thans dell'Olmata) nabij Sta Maria Maggiore (afb. 32), een atelier dat Wiertz blijkt te hebben gehuurd tot 1 februari 1836 (voetnoot 98). Ondertussen echter zijn reeds de originele versie van zijn *Calabrische rover* (afb. 11), kleine beeltenissen en studies (afb. 13-17) ontstaan, stadsgezichten (afb. 18 en 19), enkele grotere portretten zoals die van *Eugène Simonis* (afb. 20) en *Angelo Uggeri* (afb. 21), evenals de bekende *Carnavalscenes* (afb. 22 en 23) en enkele gezichten van Villa Borghese (afb. 24-28).

In de loop der maanden mei en juni 1835 wordt de grote *Patroklos*-compositie helemaal aangezet en het is enkel de grote hitte van juli en augustus die Wiertz er toe nopen de arbeid in het atelier te onderbreken om met enkele kunstbroeders de traditionele artiestenuitstap langs o.m. Frascati, Palestrina, Olevano, Tivoli en Subiaco te ondernemen, een uitstap waarvan tal van potlood- en olieverfschetsen worden meegebracht (afb. 36-41).

Na deze trek hervat Wiertz met dubbele ijver het werk aan zijn groot doek dat hem de gehele herfst en winter van 1835 helemaal in beslag neemt, evenals nog de maand januari 1836. Op het einde van diezelfde maand wordt hij het slachtoffer van een inbreker (afb. 45 en 46) en zijn kleine geldreserve moet vanuit België worden op peil gebracht.

Omstreeks diezelfde tijd, tijdens de eerste dagen van februari 1836, komt zijn *Madame Laetitia* tot stand (afb. 47 en 48), een kleine scene direct geïnspireerd door de actualiteit.

Zijn *Patroklos* is nu vrijwel voltooid en na april zijn het enkel nog vervolledigingen en na juli retouches die hij aanbrengt, ook al zal hij daar nog mee doorgaan tot begin september, het tijdstip dat de schilder eindelijk het doek laat zien aan enkele bevoorrechten (Camuccini). Enkele weken later stelt hij het tentoon in de Accademia San Luca, genootschap waarvan hij weldra lid zal worden en waar een bewonderende Thorvaldsen het met een bezoek vereert.

Ondertussen dringt Wiertz' moeder aan op de spoedige terugkeer van haar zoon, terugkeer die deze laatste voor het eerst op 15 oktober in één van zijn brieven in het vooruitzicht stelt. Na reeds het thema *De vier leeftijden* te hebben behandeld schildert Wiertz onderwijl in dit najaar 1836 ook nog tal van portretten, o.m. die van de graveurs Luigi Rossini en Nicola Morelli, die hij tentoonstelt op het *Salone del Popolo*.

Omstreeks de jaarwisseling 1836-1837 is het tenslotte, dat Wiertz zijn monumentale compositie afhaakt en klaarmaakt voor verzending naar Antwerpen : het doek vertrekt te Rome op 7 januari (afb. 60) en komt ter bestemming begin juni 1837.

Antoine Wiertz verlaat Rome op 19 februari 1837 en begeeft zich, in tegenstrijd met wat hij zijn bezorgde moeder schrijft, naar het door cholera geteisterde Napels waar hij nagenoeg nog een maand vertoeft alvorens via Livorno (per schip), Florentië, Bologna en Venetië, Oostenrijk en Beieren terug te reizen naar België waar hij te Luik arriveert op 18 mei 1837.

ROBERT HOOZEE

Sir Edward Burne-Jones en "The Earthly Paradise" van William Morris

De Koninklijke Musea bezitten slechts één werk van Sir Edward Burne-Jones (1833-1898). De traditie waaruit deze schilder stamt en de internationale stijl waarin hij voornamelijk aktief was — respektievelijk het Prerafaëlitisme en de daaruit volgende *Aesthetic Movement* — zijn wat de Britse bijdrage betreft naast dit ene werk nauwelijks in ons land vertegenwoordigd. Hoewel de grote leemte die daardoor bestaat door de aankoop van één doek zeker niet kan gevuld worden is de keuze van *Psyche's Bruidsstoet* [1] in deze optie toch een zeer gelukkige geweest. Het is niet alleen een voor de kunstenaar representatief schilderij maar het leent zich uitstekend om tal van aspekten uit bovengenoemde stijlperiodes ter sprake te brengen. De representatieve waarde van dit schilderij is inderdaad zo groot omdat het alshetware het resultaat is van de kruising tussen een aantal tendenzen die voor de tweede helft van de negentiende eeuw in Engeland toonaangevend waren.

BURNE-JONES EN DE PRERAFAËLIETEN

The Pre-Raphaelite Brotherhood was een zeer kortstondig verschijnsel in de Engelse kunstgeschiedenis. Strikt genomen was het de groepsvorming van zeven artistiek gerichte lieden waaronder William Holman Hunt (1829-1910), John

[1] Olieverf op doek, 119×215 cm, monogram en jaartal links onder : *E B-J 1895*. — *Verzamelingen :* A. Tooth & Sons, London, 1895 ; George McCulloch ; Blakeslee Coll. 1913 ; geveild New York, april 1915 ; Minneapolis Institute of Arts, U.S.A., 1915 ; G. Huntington, Hartford, U.S.A., 1956 ; Messrs. Appleby Bros., London, 1959 ; geveild Sotheby & Co., London, 23 maart 1966 en aangekocht voor de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, inv. nr. 7350. — *Tentoonstellingen :* 1895, New Gallery, London nr. 163 ; 1898-1899, ‚Exhibition of the Works of Sir Edward Burne-Jones', New Gallery, London, nr. 133 ; 1909, Burlington House, London. — *Literatuur : Bulletin of the Mineapolis Institute of Arts*, 1915, p. 100 ; *Handbook of Paintings in the Minneapolis Institute of Arts*, 1926, p. 65 ; *Burlington Magazine Supplement*, Dec. 1959, p. XXVI ; A. MOERMAN, *Sir Edward Coley Burne-Jones, „Psyche's Bruidsstoet"*, in : *Musea van België*, 1966 ; Nr. 6 in Cat. Tent. *Tien Recente Aanwinsten*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel, Brussel 1969, bespreking door F.-C. Legrand ; Nr. 62 in het album *Moderne Kunst*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, 1969. Voor mijn opzoekingen in verband met dit schilderij, speciaal wat betreft de tekeningen, die hier voor het eerst worden gepubliceerd, dank ik de Heer George Breeze, assistent aan het museum van Birmingham voor zijn aktieve medewerking.

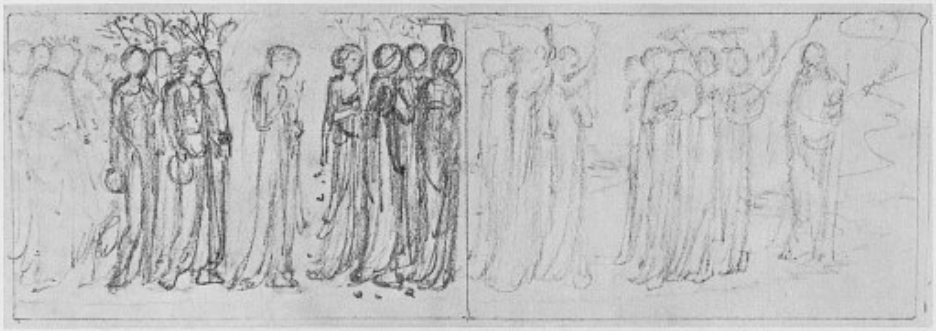
1. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche*, potlood op papier, 12,7×18 cm. City of Birmingham Museum & Art Gallery.

Everett Millais (1829-1896) en Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) de belangrijkste waren [2]. Het genootschap werd gesticht in 1848 en reeds in 1853 ontbonden.

Hoofddoel was een zuivere of ware kunst te brengen. Dit impliceerde een exclusieve natuurgetrouwheid en het herstel van een kunst met inhoud, dit wil zeggen met boodschap of verhaal. Zoals men weet wilden de prerafaëlieten de kunst van vóór Rafael tot voorbeeld nemen omdat naar hun mening alleen in deze periode zuivere kunst werd voortgebracht. Dit was een louter teoretische stelling want de invloeden op de prerafaëlitische kunst zijn talrijk en men moet beseffen dat de grote inspirator Ford Madox Brown (1821-1893) lange tijd op het kontinent had verbleven, de Europese traditie grondig had geassimileerd en slechts geleidelijk en mits direkte invloed van de Nazareners uit de romantisch-realistische stijl van het vasteland geëvolueerd was naar de formele en inhoudelijke eenvoud van zijn later werk, dat het prerafaëlitisme op gang bracht [3].

[2] De vier andere leden waren William Michael Rossetti (broer van Dante Gabriel) en F. G. Stephens, critici, Thomas Woolner, beeldhouwer en James Collinson, schilder.

[3] Brown was in Brugge leerling van Gregorius en in Gent leerling van Van Hanselaer (beide schilders waren ooit bij David in de leer geweest). Vanaf 1837 werkte Brown bij Wappers in Antwerpen en nam diens stijl over. In de jaren veertig verbleef hij in Parijs en Rome waar hij Overbeck en Cornelius leerde kennen, leiders van de Nazareners.



2. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche*, potlood op papier, 11×32 cm. City of Birmingham Museum & Art Gallery.

3. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche*, potlood op papier, 12,7×34,2 cm. City of Birmingham Museum & Art Gallery.

4. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche*, potlood op papier, 11×33 cm. City of Birmingham Museum & Art Gallery.

5. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche*, potlood op papier, 10×15 cm (bij benadering). London, Victoria and Albert Museum.

Een karakteristiek prerafaëlitisch schilderij zou dus een stichtelijk tema uit de literatuur moeten bevatten of een tafereel uit het dagelijks leven ; dat tema zou behandeld worden in een klare en duidelijke kompositie, met heldere kleuren en een bedwongen pikturaliteit, op alle delen van het schilderij zou een gelijke aandacht voor het natuurlijk detail moeten volgehouden worden. William Holman Hunt is in die zin het meest aan de beginselen der beweging trouw gebleven. Met betrekking tot de gevraagde natuurgetrouwheid kan men wijzen op zijn gewoonte het achtergrond-landschap van een figurenkompositie werkelijk in de natuur te schilderen [4]. Wanneer men dan bedenkt dat vóór hem een Constable en dat terzelfdertijd de pre-impressionisten in Frankrijk met betrekking tot natuurweergave een ware revolutie aan het voorbereiden waren — in het besef dat de visuele waarneming uitsluitend met een fragmentaire en vrije techniek overtuigend op doek kon worden overgebracht — dan begrijpt men het nutteloze of het onbeduidende van Hunts onderneming. Hij zat immers net als de pre-impressionisten vóór de natuur maar wist uit de visuele ervaring geen grotere impuls

[4] Bijvoorbeeld voor het schilderij *Rienzi Vowing to obtain Justice for the Death of his Brother* (1849, Privéverz.) of het bekende *The Hireling Shepherd* (1851, City Art Gallery, Manchester). In verband met het eerste getuigde Hunt tegenover Rossetti : ‚I justified the doing of this (het kompleet werken in openlucht) thoroughly as the only sure means of eradicating the stereotyped tricks of decadent schools', geciteerd in : R. WATKINSON, *Pre-Raphaelite Art and Design*, London 1970, p. 42.

te ontvangen dan deze die leidt tot het meticuleus en inspiratieloos noteren van alle details.

Dit is slechts één voorbeeld dat aantoont hoe irrelevant de onderneming van de prerafaëlieten eigenlijk wel was of in hoeverre zij in haar oorspronkelijke dogmatische beperktheid gewoon een dood punt betekende in de grote pikturale traditie die ondertussen toch doorliep. Een nadere studie van het verschijnsel leert bovendien dat het juist de van het dogma afwijkende elementen binnen de broederschap waren, elementen die uitsluitend van de artistieke persoonlijkheid der leden afhingen, die van het prerafaëlitisme tenslotte een historisch vruchtbare episode hebben gemaakt. Anders kan men de band tussen Burne-Jones en de prerafaëlieten niet verklaren.

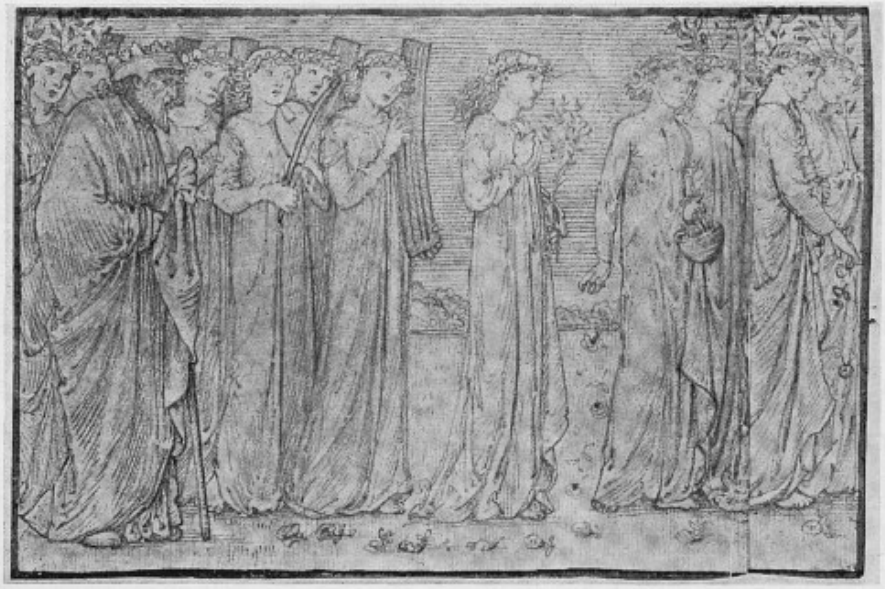
Overziet men Burne-Jones' œuvre, dan blijkt het met het oorspronkelijk ideaal nauwelijks uitstaans te hebben, hoewel het zonder de prerafaëlieten ondenkbaar is. Daarom moeten wij voor een juiste situering de overgangsfaze ter sprake brengen tussen het strikte prerafaëlitisme en de stijl van Burne-Jones.

Centraal in deze evolutie staat Dante Gabriel Rossetti. Hij was de minst begaafde en sommige auteurs voeren dit feit aan om zijn ontrouw aan het prerafaëlitisch ideaal te verklaren. In zijn werk ziet men van meet af aan een overheersende aandacht voor een dekoratieve kompositie — iets wat de prerafaëlieten wegens het wereldlijk karakter van al wat dekoratief was toch zouden moeten afschrijven. Maar juist door dit design-aspekt werd Rossetti de enige prerafaëliet met invloed omdat hij daarmee de basis legde voor de *Aesthetic Movement* en het werk van Burne-Jones. Zo bijvoorbeeld ook het dekoratief-symbolisch kleurgebruik met nadruk op blauw-groenen, purpers, violetten, roze, enzomeer, dat wij achteraf met het prerafaëlitisme associëren maar dat in feite strijdig was met de beginselen van hun realisme. Strijdig daarmee was dus ook Rossetti's dekoratieve vlakvulling : het spelen met mooi beschreven diagonalen, de voorliefde voor kurven en voor vertikalisme, het gebruik van dekoratief-teatrale pozen. Tenslotte stamt ook het canon voor de menselijke figuur zoals het tot in de twintigste eeuw bleef gelden van Rossetti : de slanke vrouwenfiguur met onduidelijke gewaden, naakte armen, losse haren, ovaal, bleek en breed gezicht, lange fijne neus. Dit vrouwentype heeft ook weer weinig te maken met de beweging van de prerafaëlieten als dusdanig maar in de eerste plaats wél met bijzonderheden in Rossetti's stijl.

Men kan achteraf dus stellen dat Rossetti de tegenstrijdige eisen van het broederschap, symbolisme in brede zin én realisme, nooit heeft pogen te kombineren zoals een Hunt dat deed, maar dat hij langzaam evolueerde naar een vorm van design waarin met name Burne-Jones hem onmiddellijk is gevolgd. Dat het met andere woorden precies Rossetti's afwijking van het prerafaëlitisch principe was die een weg opende voor de volgende faze.

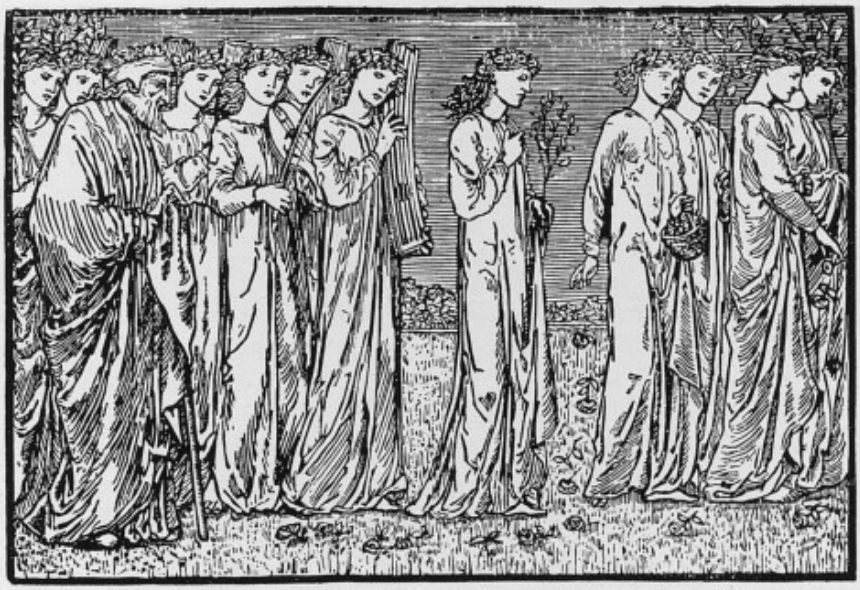
Aanvankelijk schilderde Burne-Jones nauwgezet in de stijl van Rossetti die zijn enige leermeerster was. *Sir Galahad* [5], een vroeg werk van 1857 bijvoorbeeld mist elke aandacht voor een realistische ruimte maar plaatst een ridder te paard geprofileerd in het vlak, met een lans in de hand die een grote diagonaal beschrijft doorheen het geheel, een typisch Rossettiaans procédé. Rond de ridderfiguur werd

[5] Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., U.S.A.



6. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche* linker deel, potlood op calqueerpapier, 10,4 × 15,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum.

7. Studie voor een houtsnede *De Huwelijksstoet van Psyche* rechter deel, potlood op calqueerpapier, 10,4 × 15,7 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



So then was Psyche taken to the hill,
And through the town the streets were void and still;
for in their houses all the people stayed,
Of that most mournful music sore afraid.
But on the way a marvel did they see,
for, passing by, where wrought of ivory,
There stood the Goddess of the flowery isle,
All folk could see the carven image smile.
But when anigh the hill's bare top they came,
Where Psyche must be left to meet her shame,
They set the litter down, and drew aside
The golden curtains from the wretched bride,
Who at their bidding rose and with them went
Afoot amidst her maids with head down-bent,
Until they came unto the drear rock's brow;
And there she stood apart, not weeping now,

8. Proefblad voor een niet verschenen editie van *The Earthly Paradise*, gedrukt op de Kelmscott Press, 19 en 20 januari 1897, het blok dateert van vóór 1868 en werd gesneden door William Morris. William Morris Gallery, Walthamstow, London.

9. Fries voor de eetzaal van de Graaf van Carlysle, *De Huwelijksstoet van Psyche*, olieverf op doek, 109×325 cm. City of Birmingham Museum & Art Gallery.

de rest van het vlak opgevuld met een aan Rossetti herinnerende *horror vacui* : ridder en paard bevinden zich voor een wandtapijt met talrijke figuren waarvan het lijnenspel een aanvulling vormt bij het curvilineaire aspect van het hoofdmotief. Het gelaat van de ridder beantwoordt volkomen aan het type-gelaat van Rossetti's hermafrodiete jongeling-figuren. Van William Morris (1834-1896), die samen met Burne-Jones in Oxford studeerde en terzelfdertijd Rossetti ontmoette, kent men nog slechts één schilderij, *Queen Guinevere* [6], van 1858, eveneens rechtstreeks aan de stijl van Rossetti schatplichtig.

Rond 1853 heeft men dus de volgende situatie : Burne-Jones en Morris werken samen in Oxford en in de kunst van Rossetti vinden zij de gepaste stimulans voor hun eigen groeiende interesse voor visuele kunst en poëzie. Kunst en poëzie zullen bij beide kunstenaars altijd samengaan en wat het plastisch aspekt ervan betreft was precies de zin voor design van Rossetti het geschikte uitgangspunt voor de deels illustratieve en deels louter versierende kunst waar Burne-Jones zich zou aan wijden.

Het is ook van belang te weten dat Morris en Burne-Jones in Oxford startten met een religieuze roeping. Zij lazen voornamelijk teologische geschriften en verdiepten zich in kerkgeschiedenis, middeleeuwse kronieken en poëzie. Geleidelijk kwamen zij tot de lektuur van Ruskin, Carlysle, Tennyson en tot de studie van volkstradities.

BURNE-JONES EN MORRIS' POËZIE

Burne-Jones en Morris hebben tot hun dood samengewerkt. Morris was vooral bedrijvig als ontwerper en als dichter ; zijn gezel was enerzijds schilder maar in belangrijke mate ook illustrator en designer. De van Rossetti overgenomen zin voor design hebben zij buiten de chevalet-schilderkunst toegepast en zo de histo-

[6] Tate Gallery, London. Het tema was ontleend aan Morris' vroeg werk *The Defence of Quinevere and Other Poems*, 1858.

10. *Psyche's Bruidsstoet*, olieverf op doek, 119×215 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. (Copyright A.C.L., Brussel)

risch belangrijke aanzet gegeven voor de *Aesthetic Movement* en het *Art nouveau*. Het schilderij van Burne-Jones, *Psyche's Bruidsstoet*, dat hier ter sprake komt is zeer representatief voor de samenwerking tussen de twee kunstenaars. De stijl is grotendeels bepaald door Burne-Jones' bemoeienissen met design en boekillustratie en daarom is het een werk dat zeer gelukkig te situeren is aan de vooravond van de hoger genoemde internationale stromingen en het symbolisme.

Eén van Morris' voornaamste aktiviteiten was de oprichting in 1890 van de zogeheten *Kelmscott Press*, dit met de bedoeling boeken te drukken door Burne-Jones geïllustreerd. Niettemin dateerden zowel Morris' interesse voor geïllustreerde gedichten, als Burne-Jones' geschiktheid tot medewerking in deze, al van vroeger. *The Earthly Paradise*, waaraan de tematiek van ons schilderij ontleend werd, schreef Morris in de jaren zestig. Het is een lang gedicht, bestaande uit een proloog, vierentwintig verhalen en inleidingen, waarin een aantal antieke en middeleeuwse legenden zijn verwerkt. Het werd geschreven naar voorbeeld van Chaucers *Canterbury Tales* en Boccaccio's *Decamerone* maar verschilt daarvan ondermeer hierin dat „... There is no change of atmosphere from story to story, but a single mood runs through each section. Its effect is a hypnotic stagnation, remote from reality, which beguiles the reader and leaves him with a sense of tranquility" [7]. Een ander auteur maakte volgende interessante observatie : „Unfortunately, as he rewrote them, his poems lost whatever freshness and vitality they originally had. But vividness was no part of Morris's intention. In fact, he

[7] M. HARRISON en B. WATERS, *Burne-Jones*, London, 1973, p. 78.

11. *The Challenge in the Wilderness*, gemengde olieverftechniek op doek, 127,3 × 87,5 cm. Engeland, Private Verzameling.

was at great pains to distance his subjects and to rob them of all urgency of emotion : his aim was the cool remoteness of pictures in a frieze or the figures on a faded tapestry" [8]. De konkrete inhoud van het gedicht heeft met andere woorden welhaast het minste belang : wat de dichter nastreeft is de overdracht van een stemming op de lezer. Hij wil zijn lezers door de lengte van het gedicht absorberen, en door de regelmaat en de gelijkgehouden emotionele toon in de ban krijgen van zijn sentiment dat voortvloeit uit „a sense of the emptiness of life" [9].

De overeenkomst met de visie van Burne-Jones is volkomen. Het is overigens bekend dat Morris bij het schrijven steeds een visueel beeld voor ogen had : „Morris always had a yearning for illustrations to his poems ; he saw the stories as brilliantly defined pictures, and desired that other people should do so too, „There is nobody but Burne-Jones who can do them" [10].

Op zuiver artistiek niveau schijnen beide kunstenaars elkaar op unieke wijze aan te vullen. Daarbij komt verder dat Burne-Jones een persoonlijke voorliefde had voor houtsnedes, een kunstvorm die hij als de mooiste roeping op aarde beschouwde. „In engraving", zo schreef hij in 1862, „every faculty is needed : simplicity, the hardest of all things to learn, restraint, leaving out every idea

[8] Ph. HENDERSON, *William Morris. His Life, Work and Friends*, London, 1967.
[9] Ph. HENDERSON, *op. cit.*
[10] W. MORRIS, *Collected Works*, ed. Dr. M. MORRIS, 24 Vols, 2 Suppl., 1910-1915 ; suppl. II, 1936, p. 402.

that is not wanted (and perhaps fifty come where five are wanted), perfect outline..., and a due amount of quaintness" [11]. De rijpere werken van Burne-Jones staan duidelijk onder invloed van deze principes uit de houtsnedekunst en betreffende zijn ontwikkelingsgang kan men terecht stellen dat zijn stijl evolueerde uit de dense en dramatische designs van Rossetti naar de uitgezuiverde eenvoudige schema's, vol sereniteit en afstand, van zijn latere werken. Het werk in de Koninklijke Musea is van deze late stijl een schoolvoorbeeld, maar vooraf is het nuttig de ontstaansgeschiedenis ervan te beschrijven.

BURNE-JONES' ILLUSTRATIES VOOR THE EARTHLY PARADISE

Ongeveer in de zelfde tijd dat Morris zijn belangrijkste gedicht schreef begon ook Burne-Jones studies te tekenen voor de illustraties. Het verhaal van Cupido en Psyche kwam bij auteur en illustrator het eerst aan bod. Het was Morris' bedoeling de tekst in folio uit te geven voorzien van twee- à driehonderd illustraties, maar om geldredenen werd dit nooit gerealizeerd.

Burne-Jones' tekeningen dateren alle uit de periode 1864-1868. Volgens Lady Burne-Jones waren in 1865 reeds zeventig ontwerpen klaar voor de Cupido en Psyche sektie [12]. In Birmingham bevinden zich honderd en negen studies voor de serie en vierenvijftig gesneden blokken [13]. Daartussen vallen zevenenveertig eindontwerpen op calqueerpapier, die in Oxford bewaard worden, en nog een groter aantal tekeningen en drukproeven die verspreid zijn over verschillende kollekties.

De klaargekomen illustraties werden later gebruikt door de *Gregynog Press* om Robert Bridges' *Eros and Psyche* te illustreren. Hoewel het dus nooit kwam tot een publikatie door het duo Morris - Burne-Jones, blijkt uit het aantal bewaarde tekeningen duidelijk dat de schilder zich intensief met de tematiek van Cupido en Psyche heeft ingelaten.

De legende van Cupido en Psyche werd in de tweede eeuw na Christus door Apuleus opgetekend. Psyche was een prinses die door haar schoonheid de jaloezie van Venus (Aphrodite) uitlokte. Het was de taak van Cupido (Eros) om de sterfelijke Psyche te straffen voor haar vermeende hoogmoed. Deze straf kwam in de vorm van een orakel dat de vader van Psyche opdroeg haar naar de top van een berg te brengen om ze als bruid van een monster achter te laten. Alleen op de rots, wordt zij plots door Zephyros opgenomen en naar een paleis gebracht waar zij een tijdlang leeft in grote luxe en waar zij elke nacht bezoek krijgt van een geheimzinnige minnaar, die haar laat zweren nooit te proberen zijn gelaat te aanschouwen. Dit geheim weet zij echter niet te eerbiedigen en ineens verdwijnt heel die droomwereld. Hierna wordt Psyche onderworpen aan talloze beproevingen, ondermeer een afdaling in de onderwereld, waarbij zij echter geholpen wordt door Cupido, de geheimzinnige minnaar van voordien. De lijdensweg duurt tot Cupido bij Zeus voor zijn geliefde om genade smeekt. Zeus verleent die en schenkt

[11] Geciteerd door J. NICOLL, *The Pre-Raphaelites*, London, 1970, p. 161.
[12] Lady G. BURNE-JONES, *Memorials of Edward Burne-Jones*, London, 1906, p. 297.
[13] Zesentachtig dezer studies werden door Morris van onderschriften voorzien en in een album gekleefd. Inv. nr. 648'27, City Art Gallery, Birmingham.

Psyche de onsterfelijkheid. Venus is ondertussen haar afgunst te boven gekomen en het huwelijk tussen Cupido en Psyche kan op de Olympos in grote vreugde gevierd worden.

Het schilderij van de Koninklijke Musea stelt de bruidsstoet van Psyche voor die haar naar de bergtop leidt.

Van links naar rechts zien wij de vader, drie musicerende vrouwen, Psyche in het midden, vier vrouwen die bloemen strooien en, rechts voorop, een fakkeldraagster. Het gezelschap is dicht bij de eindbestemming want Psyche gaat te voet nadat zij de draagstoel heeft verlaten en men van haar reeds de gele huwelijkssluier heeft afgenomen (zie de originele tekst, afb. 8). Zoals zal blijken uit de opeenvolging van de verschillende tekeningen die deze episode uit de tekst zouden illustreren, is de kompositie van het schilderij slechts één deel van het uitgebreide oorspronkelijke koncept van de bruidsstoet.

Een eerste tekening (afb. 1) toont de stoet bij de beklimming van de rots [14]. Een weinig realistisch element is het kasteel, links, van waaruit de stoet vertrokken was. Twee etappes worden tegelijk voorgesteld : een typisch illustratieprocédé. Dat de stoet hier reeds bij de eindbestemming is, blijkt uit het ontbreken van sluier en draagstoel.

De volgende drie tekeningen vertonen telkens een dubbele kompositie. Op een tweede tekening (afb. 2) wordt de stoet als een fries getoond, beginnend links met de koning en eindigend rechts met een wachtende figuur. Ook de hoornblazers schijnen de stoet op te wachten aan de voet van de berg. De volgende tekening (afb. 3) bevestigt deze veronderstelling : de muzikanten worden voorbijgegaan en de stoet zal rechts aan de beklimming van de berg beginnen. De vierde tekening (afb. 4) vereenvoudigt de aktie, alle figuren bewegen nu naar rechts en zeer opvallend is de dekoratieve herhaling van de hoornvormen rechts. De figuur van Psyche ontbreekt hier echter.

Op het ontstaan van deze vier studies uit Birmingham, volgde het definitieve ontwerpen van de houtsneden. Het langgerekte formaat werd opgedeeld en de voorstelling nogmaals vereenvoudigd, speciaal in de groep van muzikanten rechts. Burne-Jones is er dus toe gekomen het tafereel in friesvorm weer te geven : een processie waarvan de eentonigheid beklemtoond wordt door de herhaling van zelfde vormen en door een stereotypie in kledij en gelaatsuitdrukking (afb. 5 en 6). Een laatste tekening die in verband met het Brusselse schilderij moet worden vermeld bevindt zich in het Victoria and Albert Museum te London (afb. 7). Zij wijkt van de vorige af door de gewijzigde fysionomie der figuren. De middeleeuws aandoende aangezichten op de eerder behandelde tekening en op de uiteindelijke houtsnede (afb. 8), werden gewijzigd in de zin van de Rossetti-canon. Het vormelijk aspekt van de hele tekening mist trouwens het gezochte mediëvalisme van de andere tekeningen en stemt op een meer natuurlijke wijze overeen met de stijl van Burne-Jones' schilderijen.

Zoals gezegd kwam het nooit tot de publikatie van een geïllustreerde *Earthly Paradise*. Niettemin bleef de onderneming wat Burne-Jones betrof niet zonder gevolgen want de tematische rijkdom van Morris' gedicht bleef hem inspireren tot schilderijen. In 1872 begon hij met de dekoratie van de woning van de

[14] De volgorde van de tekeningen is deze van Morris zelf, zie vorige noot.

12. Illustratie uit *The Art Annual*, jg. 1894 : gezicht in het atelier van Burne-Jones.

Earl of Carlysle aan het nummer 1, Palace Green, South Kensington, in London. Hierbij greep hij een eerste maal terug naar de ontwerpen, die het uitgangspunt werden voor een geschilderde fries met het verhaal van Psyche in de eetzaal van de graaf (afb. 9). De onderdelen van deze fries en elf modelli in akwarel worden momenteel bewaard in Birmingham. De kwaliteit van deze schilderijen is niet zeer hoog en men neemt aan dat dit te wijten is aan hun voltooiing, in 1881, door Walter Crane. Zoals zij zich nu aandienen is het moeilijk er de hand van Burne-Jones in te herkennen. De gewaden bijvoorbeeld zijn opvallend onhandig gepenseeld en het geheel mist de voor Burne-Jones zo kenmerkende kombinatie van soepelheid en strengheid.

Van de jaren zeventig af tot aan zijn dood ziet men Burne-Jones herhaaldelijk bepaalde komposities uit het ongebruikte illustratiemateriaal hernemen, zich hierbij niet beperkend tot enkel het verhaal van Psyche [15]. Indien men alle werken die op de oorspronkelijke illustraties teruggaan zou samenbrengen, dan zou men welhaast volledig het gedicht kunnen illustreren aan de hand van olieverfschilderijen. In de relatie tussen de ontwerptekeningen en de schilderijen, die vaak veel later werden gemaakt, valt telkens op dat de kunstenaar weinig of niets aan het oorspronkelijk koncept der tekeningen veranderde.

[15] Bijvoorbeeld vier schilderijen met het verhaal van Pygmalion (1868-1879) in Birmingham ; een andere reeks naar dit tema bevindt zich in een private verzameling in Parijs.

13. *Flamma Vestalis*, gesigneerd 1886, olieverf op doek, 108×38 cm. Lot 160, Sotheby & Co., 19 november 1969.

Het schilderij in de Koninklijke Musea is een goedzittende schakel in de hoger geschetste relatie tussen Burne-Jones' ontwerpen en de latere doeken. Het gaat terug op de vermelde tekeningen en op één der friezen in het huis van de graaf van Carlysle. Een bijzonderheid is echter wel het feit, dat slechts één deel van de oorspronkelijke kompositie op het Brusselse schilderij voorkomt. Enkel het sluitstuk van de stoet werd behandeld met in het midden Psyche. Aan het linker deel van het dubbele ontwerp (afb. 5) werd echter vooraan een fakkeldraagster toegevoegd, een figuur die uit het rechter deel blijkt overgenomen. Ten opzichte van de fries in Birmingham (afb. 9) kan men gewoon zeggen dat het geheel werd gedeeld, tussen de fakkeldraagster en de drie hoornblazers in : dit is op een plaats waar reeds in de oorspronkelijke compositie een cesuur bestond. Deze wijziging laat vermoeden dat bij het Brusselse schilderij een tweede hoort, en dat is ook het

14. *Kopstudie*, rood en wit krijt op papier, gedateerd 1896, 46 × 29,5 cm. Lot 32, Sotheby & Co., 10 juli 1973. Burne-Jones tekende talrijke studies naar dit model.

geval. Op een oude afbeelding van Burne-Jones' atelier in 1894 (afb. 10) ziet men in het midden *Psyche's Bruidsstoet* op de ezel staan en vooraan links een ander doek dat alleen de drie hoornspelers voorstelt. Dit laatste schilderij is onlangs onder de titel *The Challenge in the Wilderness* op de Londense kunstmarkt opgedoken [16] (afb. 11). Hiermee is de gehele geschilderde processie weer volledig bekend en blijkt zij in overeenstemming met die op de oorspronkelijke tekeningen. Hoewel beide doeken volgens hoger genoemd dokument in de tijd en ook qua stijl samen horen, zijn zij toch niet als elkaars pendant opgevat. De hoogte van beide doeken is niet gelijk en het meer mauve koloriet van *The Challenge in the Wilderness* doet het ook grondig verschillen van het werk te Brussel. De achtergrond korrespondeert evenmin. We moeten eerder aannemen dat Burne-Jones rond 1894 nogmaals terugkwam op het tema van Psyche's bruidsstoet en toen het ensemble opsplitste in twee autonome delen. Het linkse deel heeft nog duidelijk met het verhaal te maken en de ikonografische elementen kloppen volkomen : Psyche tevoet en zonder sluier, de vader, de draagster van

[16] Gemengde olieverftechniek op doek, 127,3 × 87,5 cm, in het voorjaar van 1973 bij Hartnoll & Eyre Ltd., London, momenteel in een private verzameling.

de (huwelijks)fakkel en begeleidende personen. Het rechtse deel daarentegen staat niet noodzakelijk meer met het verhaal in verband maar kan evengoed doorgaan als een alleenstaande dekoratieve figurenkompositie.

Het schilderij van de Koninklijke Musea dateert van 1895, d.w.z. uit de laatste periode van de schilder. De late werken van Burne-Jones worden alle gekenmerkt door een zowel inhoudelijke als formele eenvoud. Het schilderij uit Brussel brengt een bepaalde stemming over, buiten het konkrete verhaal om, en het biedt de beschouwer een rustige en dekoratieve kompositie. Het koloriet van de late werken is steeds minder bont dan dat uit de middenperiode waardoor deze stukken nog verder blijken af te staan van de prerafaëlitische kunst. Op het doek te Brussel werden de koele en donkere kleuren traag en in een simpele gelaagdheid uitgestreken. Voor zover bekend schilderde Burne-Jones geen voorbereidende schetsen maar deed hij het werk vorderen via een voortekening op het doek zelf. Zo kwam hij mits enkele *pentimenti* — hier ondermeer aan de omtreklijn van de Psychefiguur — tot een zeer beredeneerde lineariteit en tot een strengheid als die welke hij zelf steeds in de kunst der vroege Renaissance had bewonderd. De figuren bevinden zich als een scherm vóór de onbelangrijk gehouden achtergrond : een compositiewijze waardoor nogmaals van het realisme der prerafaëlieten afgeweken wordt. De subtiele variatie in de gelaatsuitdrukkingen en de houdingen, en die eventjes en net voldoende de stereotypie versoepelt, is een element dat aan klassieke friezen herinnert.

Het is een schilderij waarin geen hooggespannen ambitie wordt gevoeld en men zou het met recht kunnen rangschikken bij de soort moeiteloos vervaardigde doeken die menig kunstenaar op het einde en het toppunt van zijn loopbaan, als het ware het één na het ander aflevert, zonder daarbij nog te experimenteren doch eerder probleemloos de eigengemaakte traditie volgend. Op Psyches Bruidsstoet herkent men inderdaad elementen uit vroegere werken en men vindt er zonder veel komplikaties alle procédés in terug die de stijl van Burne-Jones reeds een twintigtal jaren kenmerkten : de isokefalie en de indeling in vertikalen, die het frieskarakter bepalen en die te maken hebben met Burne-Jones' praktijk als dekorateur (ondermeer ontwerpen voor glasramen), de half soepele, half strakke plooienval, het dekoratief-teatrale spel van houdingen en handen, de afwisseling tussen volledig en driekwart profiel. De figuren beantwoorden rechtstreeks aan een canon : de gebogen ouderling met baard en gegroefd gelaat, de slanke vrouwen met smalle handen, klein hoofd, gelijkaardige kapsels en een haast identieke verfijnde fysionomie. Het steeds terugkeren van al die eigenschappen bepaalt het monotone van Burne-Jones' œuvre. Men kan bijvoorbeeld tal van gelijkaardige schilderijen naast het doek van de Koninklijke Musea plaatsen. *Flamma Vestalis* bijvoorbeeld, een meesterwerk van 1886 (afb. 13), maakt het duidelijk dat de formele en emotionele inhoud van het Brusselse schilderij reeds eerder in de kunst van Burne-Jones' gerealizeerd was. In dit verband vergelijke men ook het gelaat van Psyche beurtelings op het besproken schilderij, op de tekening (afb. 5) en op de kopstudie van 1896 (afb. 14). Dergelijke type-vrouwengelaten bleven konstant aanwezig in Burne-Jones' vormenarsenaal en dit leert wel iets omtrent het procédé-karakter van zijn kunst. Zulk procédé-karakter is trouwens inherent aan elke symbolisch-dekoratieve kunst en hoeft dus niet tegen de kwaliteit van het doek te Brussel in rekening gebracht te worden. Integendeel, het is er een wezenlijk bestanddeel van.

De kunst van Burne-Jones ontsproot immers niet uit hernieuwde kontakten met de realiteit, noch uit een diepe innerlijke problematiek, maar uit een gevonden rust en een harmonie nà de problemen, hetgeen gelijkmatigheid en een positief te beschouwen monotonie impliceert. 's Kunstenaars visie had, net als die van Morris, voor haar veruitwendiging, behoefte aan een eenvoudige en heldere taal, waarvan de beperktheid uiteindelijk de leesbaarheid van de bescheiden inhoud ten goede kwam.

SIR EDWARD BURNE-JONES ET « THE EARTHLY PARADISE » DE WILLIAM MORRIS

L'acquisition par les Musées royaux d'une œuvre de Burne-Jones, *Le cortège nuptial de Psyché* (Inv. 7350, fig. 10), a comblé heureusement une lacune des collections et permet de situer cette œuvre caractéristique dans le contexte de l'art anglais de la deuxième moitié du XIXe siècle.

L'auteur rappelle comment le style de Burne-Jones découle de l'art des préraphaélites et ce par l'influence dominante de Dante Gabriel Rossetti qui fut le seul maître de Burne-Jones, et qui influença aussi l'ami de ce dernier, William Morris.

La collaboration de Morris et de Burne-Jones se poursuivit jusqu'à leur mort, l'un inspirateur et poète, l'autre peintre, illustrateur et dessinateur. Le tableau de Bruxelles en est un témoin révélateur. Le long poème que Morris avait écrit dans les années 60, *The Earthly Paradise*, et qu'il destinait à être imprimé sur les Kelmscott Press, créées par lui en 1890 avec illustrations de Burne-Jones (projet qui ne put être intégralement réalisé) était, par son contenu et l'unité d'atmosphère des divers récits, conforme à la vision de Burne-Jones. Les dessins de celui-ci remontent aux années 1864-1868. Pour la légende d'Amour et Psyché, on a conservé 109 études et 54 blocs gravés (Birmingham), 47 projets définitifs sur papier calque (Oxford) ainsi que divers dessins et épreuves dispersés dans des collections particulières. L'auteur compare divers croquis préparatoires à la gravure sur bois (fig. 1 à 4) ainsi que des études plus poussées qui sont les projets définitifs (fig. 5 à 7) où les formes sont simplifiées répondant ainsi à la technique de la xylographie (fig. 8).

Le projet de publication de Morris ayant échoué, Burne-Jones se resservit de plusieurs de ses dessins inutilisés pour en faire le thème de tableaux. Ce fut le cas de la décoration de la maison de l'Earl of Carlysle à Londres dont la frise de l'histoire de Psyché (fig. 9), achevée par Walter Crane. Le tableau de Bruxelles (fig. 10) reprend partiellement cette composition et est en relation directe avec les dessins ici reproduits.

Une vue de l'atelier de Burne-Jones en 1894 (fig. 11), montrant entre autres le tableau de Bruxelles et un tableau représentant les joueurs de cornet (fig. 12), indique que l'artiste a scindé en deux œuvres une composition qui initialement était unique (fig. 3).

L'œuvre de Bruxelles, datée de 1895, est par sa simplicité formelle, son sens décoratif, son unité de coloris, typique de la dernière période du peintre, avec certaines réminiscences à des œuvres plus anciennes (verticalité dans la frise, attitudes théâtrales, jeu des visages vus de profil ou de trois quarts, type féminin) (fig. 13-14). Elle révèle un approfondissement dans la recherche de l'unité formelle et émotionnelle qui est le propre de l'art de ce peintre.

GISÈLE OLLINGER-ZINQUE

« La fille qui remaille » ou « La ravaudeuse », d'Henry Van de Velde

La fille qui remaille (fig. 1) d'Henry Van de Velde, entrée aux Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique à la fin de l'année 1970, constitue un événement important dans l'histoire des acquisitions des Musées et vient, très opportunément, combler une lacune grave : l'absence de Van de Velde dans nos collections [1]. Après avoir été, trop longtemps hélas, l'illustre absent, Van de Velde reprend cette fois la place qui lui revient et d'une manière brillante, car cette œuvre, datée de 1890, appartient à la période pointilliste de l'artiste et est certes une de ses meilleures réalisations tant par la virtuosité de la technique que par le coloris, apportant délicatesse et poésie à ce qui n'aurait pu être qu'exercice de style.

Jusqu'en 1887 — date à laquelle Seurat expose *Le dimanche à la Grande Jatte* au IVe Salon des XX à Bruxelles — Henry Van de Velde n'avait vu dans la peinture qu'une « manifestation de vitale exubérance et de joyeuse ardeur » [2]. Cette phase, que l'on appelle celle de la peinture de plein air, est brusquement interrompue par la confrontation de Van de Velde avec les idées et la technique de Seurat. Dans ses *Mémoires,* il note avec détails le choc ressenti, justement à une époque où lui-même était à la recherche de nouvelles possibilités d'expression. « Dès 1890, je ne soumets plus aux visiteurs (du VIIe Salon des XX) que des toiles exécutées selon la théorie du mélange de couleurs... Au choc subi en 87 par *Dimanche à la Grande Jatte,* je me secoue une seconde fois en 89. Seurat expose en 89 *Les poseuses.* Il consolide ma foi en la théorie de Seurat et de Signac » [3].

Van de Velde assimile très rapidement la technique pointilliste et les toiles de sa période néo-impressionniste peuvent être considérées comme les œuvres majeures de sa carrière de peintre. Elles ne sont pas nombreuses — d'où leur intérêt et leur prix — car les nerfs du jeune artiste ne résistent pas à l'épreuve du « point » et il doit, sur ordre médical, abandonner ces recherches qui le mèneront d'ailleurs vers la neurasthénie, qui s'empare de lui en 1890. La période néo-impressionniste est donc très courte — de 1888 à 1891 — et les œuvres pointillées actuellement répertoriées dépassent à peine la dizaine. Le professeur A. M. Hammacher, dans l'ouvrage qu'il consacre à Henry Van de Velde [4] en signale huit, mais il ne

[1] Huile sur toile, 78 × 101,5 cm. Inv. 7797.
[2] *Mémoires*, Ms. 4, p. 35, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Fonds Van de Velde.
[3] *Mémoires*, exemplaire dactylographié, farde 26, p. 3, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Fonds Van de Velde.
[4] A. M. HAMMACHER, *Le monde d'Henry Van de Velde*, Anvers-Paris, 1967, n°s 17 à 24, pp. 328-329.

1. Henry Van de Velde, *La fille qui remaille*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

mentionne pas *La fille qui remaille*, qui n'avait pas encore été sortie de l'ombre, et il situe certaines œuvres — comme *L'allée d'arbres à Kalmthout* — en dehors de la période pointilliste alors qu'elles appartiennent certainement à l'époque qui nous occupe. Celle-ci coïncide avec le séjour que l'artiste fait à Wechelderzande, petit village perdu dans la Campine anversoise, où il arrive le 21 octobre 1886 [5] et qu'il ne quittera définitivement que le 2 mai 1890, après quelques courtes absences [6].

Là, Van de Velde se sent heureux et en harmonie avec tout ce qui l'entoure. « Je m'aperçus vite qu'il ne fallait pas plus brusquer l'approche de cette contrée que celle d'une jeune femme dont on voudrait surprendre le secret... Depuis mon installation à Wechelderzande, je travaille avec obstination à la découverte de ma personnalité » [7].

[5] D'après son inscription à l'Administration communale. Archives Thyl Van de Velde, Bruxelles.
[6] A. M. Hammacher, *op. cit.*, p. 40.
[7] Voir note 2.

La découverte de sa personnalité, c'est en lettres d'or que Van de Velde l'inscrit au palmarès de la peinture : *La femme à la fenêtre* [8] (fig. 2), *La ferme au crépuscule* [9], *La plage de Blankenberghe* [10] et enfin *La fille qui remaille* (fig. 1).

Il l'expose pour la première fois au VIIe Salon des XX qui s'ouvre à Bruxelles, le 18 janvier 1890, et l'œuvre trouve immédiatement acquéreur, avant même la fermeture de l'exposition, acquéreur qui nous demeure inconnu [11]. Le catalogue de l'exposition nous apprend que l'œuvre fait partie d'une série que l'artiste intitule *Faits du village* [12]. Il est vraisemblable que *La fille qui remaille* fut peinte en 1889 à Wechelderzande. Nous savons que l'artiste avait quitté ce village durant l'été 1888 pour un court séjour à Blankenberghe, auprès de son frère, afin de se remettre de la peine que lui avait causée la mort de sa mère, survenue le 22 juillet 1888. Cependant, il avait regagné Wechelderzande avant la fin de l'année. Il était entre-temps devenu Membre des XX [13] suite à l'intervention de Heymans auprès de Maus et à l'opinion favorable émise sur son art par Van Rysselberghe que le Secrétaire des XX avait chargé de la mission délicate de « juge ». « Mon avis serait qu'il faudrait proposer aux copains d'accorder une couple de mètres de rampe à ce Van de Velde. Y ferait son stage — puis v'la on l'foutrait dedans ou dehors » [14].

Van de Velde attachait beaucoup d'importance à son admission dans ce groupe d'avant-garde et il est certain que l'annonce de la bonne nouvelle fut pour lui un stimulant précieux ; *La fille qui remaille* (fig. 1) et *La femme à la fenêtre* (fig. 2), exposées toutes deux au Salon de 1890, en sont les preuves évidentes.

C'est lors de son séjour à Blankenberghe durant l'été 1888 que Van de Velde a brusquement adopté le pointillisme. Les toiles qu'il exécute alors — *La plage de Blankenberghe*, *Plage de Blankenberghe avec cabines* (fig. 3) — sont faites avec habileté mais le souci technique est encore trop apparent et pas toujours dominé par la vision. Mais lorsqu'il rejoint Wechelderzande — fin 1888, début 1889 — il se met au travail avec une ardeur nouvelle et ses œuvres développent

[8] Huile sur toile, 114×128 cm. Musée royal des Beaux-Arts à Anvers. Non daté, mais exposé au XX en 1890.

[9] Huile sur toile, 45×60 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller à Otterlo. Fait probablement partie de la série « Faits du village ».

[10] Huile sur toile, 60×85 cm. Daté 1889. Collection Kunsthalle à Brême.

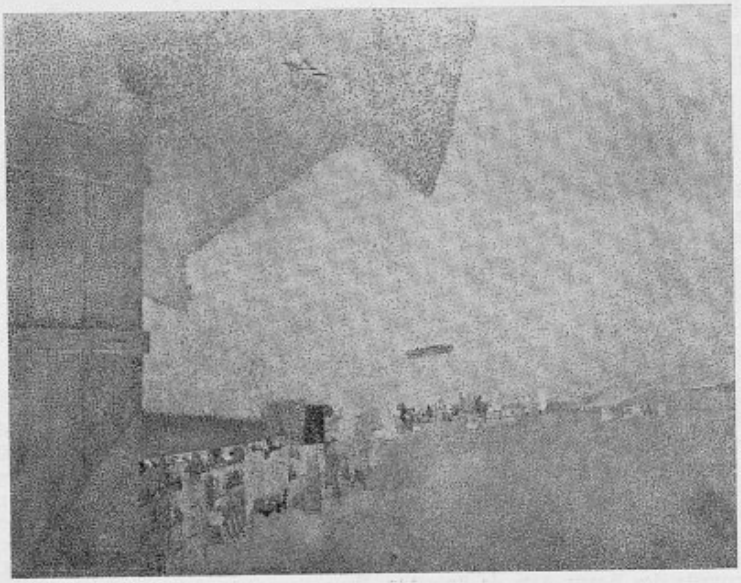
[11] *L'Art moderne*, Bruxelles, 23 février 1890, p. 59.

[12] Dans la série des « Faits du village », Van de Velde expose en 1890 :
VI : *La femme assise à la fenêtre* (actuellement au Musée d'Anvers) ;
VII : *La fille qui remaille* ;
VIII : *Le joueur d'orgue qui va au hameau* (œuvre non localisée actuellement).

[13] Lettre de H. Van de Velde à Octave Maus, datée : Blankenberghe, novembre 1888. Inv. A.A.C.B. n° 5247, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Dans cette lettre, Van de Velde écrit : « Voulez-vous Cher Secrétaire m'excuser auprès des XXistes que je voudrais remercier personnellement de leur bienveillance ... être des leurs était le seul honneur que j'ambitionnais et qu'aujourd'hui j'ai grand peur de la responsabilité et des efforts qu'il me faudra faire pour avoir une tenue décente en leur compagnie ».

[14] Lettre de Théo Van Rysselberghe à Octave Maus, 1er janvier 1887. Inv. A.A.C.B. n° 4814, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Cette lettre a été publiée intégralement dans : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1966, 1-2, pp. 63-64.

2. Henry Van de Velde, *La femme à la fenêtre.* Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



3. Henry Van de Velde, *Plage de Blankenberghe avec cabines.* Zurich, Kunsthaus.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

et approfondissent l'expérience néo-impressionniste tout en y ajoutant sa propre conception de la peinture : « Il faut plus pour la réalisation de l'œuvre que l'exclusive forme, il lui faut des vrais morceaux d'âme et de pensées ». Désormais, le pointillisme est devenu pour lui « la mystérieuse langue qui tant aux yeux qu'au cœur et à l'intellect peut dire les plus indicibles choses dans les plus diverses formes : la plus sensuelle et la plus austère, la plus naïve et la plus raffinée » [15].

Avec *La fille qui remaille*, Van de Velde a atteint le sommet. A la perfection technique, il a su allier le sens de la composition et charger son œuvre d'un mystérieux message empreint de poésie. Il ne pouvait pas aller plus loin ; il avait d'ailleurs d'autres vues puisque, après avoir admiré les Van Gogh au Salon des XX de 1890, il avait avoué être « secoué violemment dans un sens contraire » [16].

HENRY VAN DE VELDES „MAZEND MEISJE" OF „DE STOPSTER"

Met de aankoop van *Het mazend meisje* (afb. 1, voetnoot 1), eind 1970, is eindelijk ook Henry Van de Velde in de verzameling van de Koninklijke Musea vertegenwoordigd en wel met een belangrijk doek uit 1890, representatief voor 's meesters pointillistische periode.

De auteur herinnert aan het feit dat het in 1887 was geweest dat Van de Velde bij het zien van Seurats *Le Dimanche à la Grande Jatte* op het *Zesde Salon der XX* te Brussel een schok had ervaren. Van dat moment af was het alsof hij zijn weg had gevonden en van 1890 af toonde hij geen ander werk meer dan doeken, strikt beantwoordend aan de theorieën van het Neo-Impressionisme. Helaas moest hij op medisch voorschrift de beoefening van de pointillistische techniek staken, hetgeen verklaart dat het aantal van zijn gestippelde doeken amper het tiental overschrijdt.

Het mazend meisje kwam vermoedelijk nog in 1889 tot stand te Wechelderzande waar de schilder eind 1888 was weergekeerd. Evenals *De vrouw aan het venster* (afb. 2) stelde hij het tentoon op het *Salon van 1890*. Het stuk verenigt in zich technisch meesterschap, zin voor compositie en poëtische atmosfeerschepping.

[15] H. Van de Velde, in : *La Revue générale*, Bruxelles, septembre 1889, p. 391.
[16] Voir note 2.

SUZANNE OTLET-MOUTOY

Les étapes de l'activité créatrice chez E. L. T. Mesens et l'esprit du collage comme aboutissement d'une pensée

Edouard Léon Théodore Mesens est né à Bruxelles le 27 novembre 1903, dans le très vieux quartier Saint-Géry, plus exactement à l'actuel numéro trente-six de la rue de la Grande Ile, où son père, droguiste, avait, pour un temps, installé son commerce. De cette maison natale, le rez-de-chaussée a été malheureusement détérioré par la suppression de la boutique transformée en garage privé. Mais l'étage est resté ce qu'il fut à l'époque : sa peinture publicitaire, quoique pâlie par le temps, nous rappelle étrangement, comme le souligne Louis Scutenaire [1], certains collages de l'artiste.

En parcourant les rues étroites aux architectures exiguës de ce quartier, il nous est loisible d'imaginer sans difficulté ce que fut le Bruxelles populaire où purent s'écouler une enfance et une adolescence que l'on devine et que les quelques souvenirs et textes [2] attestent attentives, curieuses, sagement rêveuses et déjà vagabondes.

> Grandir en s'arrêtant à tout
> Bouleversé
> Plus qu'un visage intact ne le révèle
> (...)
> Le corps déjà perdu dans les nuages [3]

Mesens est surtout connu et apprécié pour les collages qu'il a exécutés de 1954 à 1971. On ne peut faire grief à quiconque de cette prédilection que justifient leur valeur incontestable et leur abondance : en 1954, Mesens se trouve à l'aube

[1] L. SCUTENAIRE, *Mon ami Mesens*, Bruxelles, 1972, p. 18.

[2] Voir notamment les articles suivants : E. L. T. MESENS, *René Magritte*, in : *Peintres belges contemporains*, Anvers, Lumière, 1946, pp. 157-161 ; ID., *Le souvenir d'Erik Satie*, in : *Erik Satie, son temps et ses amis* (numéro spécial de *La Revue musicale*), Paris, juin 1952, n° 214, pp. 147-151 ; G. MELLY, *The W. C. Fields of Surrealism*, in : *The Sunday Times Magazine*, Londres, 15 août 1971, pp. 23-28.

[3] Extrait d'un poème daté d'août 1928, paru dans *Le Soupirail*, Charleroi, janvier 1929, n° 6, p. 132 et repris dans *A perte de vue (1924-1928)*, in : E. L. T. MESENS, *Poèmes 1923-1958*, Paris, Le Terrain Vague, 1959, pp. 41-42.

d'une production originale de quelque quatre cents compositions [4] pleines d'intelligence, d'ironie, de verve imaginative, de sensibilité et de vie, dont seule la mort porte la responsabilité d'avoir rompu l'homogénéité sereine d'inspiration [5].

Cependant il est permis de penser que cette préférence est la conséquence d'une certaine ignorance peut-être plus tendancieuse que vraiment élective. En effet, Dada surtout, et un certain surréalisme aussi sont loin d'avoir emporté, dès à présent, tous les suffrages comme modes de vie et d'expression. Dès lors se pose une alternative : continuer à ignorer les fondements profonds qui étayent cette activité tardive, la considérer comme une sorte de génération spontanée sans racine et sans antécédents et voir dans ces collages « de séduisants rébus où l'on reconnaît la marque d'un esprit à la fois tendre et malicieux et le doigté d'un bon artisan » [6] ou bien retourner aux sources d'inspiration, jeter résolument un regard en arrière, fouiller l'œuvre et la vie, et peut-être trouver là matière à plus profonde (et plus déroutante mais combien plus prenante) explication.

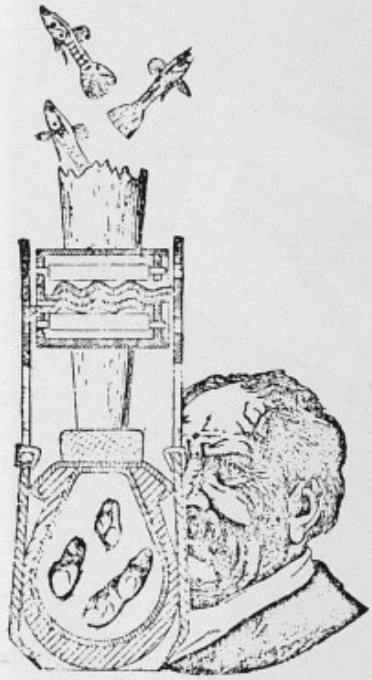
Cette seconde attitude permet d'affirmer que les collages de la période 1954-1971 sont le prolongement d'une vocation poétique, au sens large du terme, par laquelle s'explique le personnage qu'a été Mesens. Cette vocation s'est concrétisée sur plusieurs plans créatifs, outre le fait vital. Des partitions pour piano et des invitations à des concerts insérées dans diverses revues [7] attestent une production musi-

[4] La plupart d'entre elles se trouvent dans des collections publiques et privées belges, britanniques, italiennes, françaises.
Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique en ont acquis quatre, à l'issue d'une exposition de l'artiste au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1959 : *Au bord des mots* (fig. 7). Collage et gouache, 23×30 cm. Signé en bas à gauche « Mesens » ; numéroté et daté en bas à droite « 4/1956 » ; titré en bas au milieu « Au bord des mots ». Numéro d'inventaire 6862. — *A l'œil nu* (fig. 8). Collage et gouache, 24×31 cm. Signé en bas à gauche « Mesens » ; numéroté et daté en bas à droite « 4/1957 » ; titré en bas au milieu « A l'œil nu ». Numéro d'inventaire 6863. — *Paysage (I)* (fig. 9). Collage et lavis, 41×52,5 cm. Signé, numéroté et daté dans l'angle inférieur gauche « Mesens 15/1958 » ; titré « Paysage (I) ». Numéro d'inventaire 6864. — *Variations for the Milkman* (fig. 10). Collage et encre, 34×53 cm. Signé sur chaque billet « M » ou « Mesens » ; numéroté et daté en bas à droite « 2/1970 » ; titré au milieu en bas « Variations for the milkman ». Numéro d'inventaire 6865.
En outre, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent deux œuvres antérieures, datant respectivement de 1928 et 1945 : *Frontispice pour « Alphabet sourd aveugle »* (fig. 3). Collage et rayographie, 25×26,5 cm. Numéro d'inventaire 6860. — *La partition complète complétée* (fig. 6). Collage et encre de Chine, 30×46 cm. Numéro d'inventaire 6861.

[5] Edouard Mesens est décédé à Bruxelles le 13 mai 1971.

[6] P. Caso, *L'Eternel Surréalisme*, in : *Le Soir*, 4 novembre 1970 (à propos de l'exposition *L'Eternel Surréalisme - Hommage discret à E. L. T. Mesens* à la galerie I. Brachot à Bruxelles du 30 octobre au 7 décembre 1970). Il ne s'agit en fait que d'un exemple parmi bien d'autres reflétant l'esprit de la critique.

[7] Mesens publie la partition de *Péripéties* sur une poésie de P. Neuhuys dans la revue anversoise *Sélection* d'A. De Ridder et de P.-G. van Hecke de décembre 1923 (n° 2, 3e année), pp. 191-193.
La partition de « *2* », pièce pour piano, « extraite d'un cahier intitulé *Défense de pleurer* est insérée dans le numéro d'automne-hiver 1923-1924 de la revue *The Little Review* ». Dans ce même numéro double figure la publicité pour *Garage* (1921) « sous couverture de Man Ray ».
La parution de *Défense de pleurer*, précédé de *Six pièces brèves* et de « *2* » est annoncée dans le journal *7 Arts* du 5 mars 1925 (n° 18, 3e saison) aux Editions Sélection à Anvers, ainsi que dans *Œsophage*, en mars 1925. Le 21 mars 1926, une publicité pour *Garage* est à nouveau insérée dans le journal *7 Arts*.



1. *La fabrication des poissons* (1925) reproduit dans *Variétés*, 15 octobre 1929, p. 423.

2. *Le projet de monument aux suicidés de tous les temps* (1925) reproduit dans *Variétés*, 15 octobre 1929, p. 414.

cale de compositeur (complétée par des qualités d'interprète) dont on a peut-être mésestimé la valeur et qui fut de plus longue durée (1920-1926) qu'il l'a été bien souvent répété [8]. Progressivement s'y substitue (à partir de 1924) une activité de collagiste, qui ne s'éteindra jamais complètement pour reprendre avec intensité et succès en 1954. Enfin, une œuvre littéraire poétique, incomplètement publiée au fil du temps, a finalement été réunie en un recueil intitulé *Poèmes 1923-1958* par la Maison d'édition *Le Terrain vague* à Paris, en 1959. Elle a donné un sens plein et explicite à l'originalité d'une créativité dont tous les aspects sont étroite-

[8] Les activités musicales de Mesens se prolongent jusqu'en 1926 au moins. L'origine de cette méprise est probablement la courte notice biographique qui figure dans le recueil de poésie *Troisième front - Poèmes de guerre - suivi de Pièces détachées*, édité par Mesens lui-même, en 1944 à Londres aux Editions de la London Gallery et également la note relative à *Défense de pleurer* dans E. L. T. Mesens, *Poèmes 1923-1958*, *op. cit.*, p. 175. Elle est, à cet égard, très équivoque. Mesens, habituellement très soucieux de la précision des éléments biographiques, semble avoir ici laissé subsister volontairement une inexactitude.

3. *Frontispice original pour « Alphabet sourd aveugle »* (1928). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

ment liés par un don de verve ludique et insidieuse, teintée de cette ironie particulière qui dissimule mal une sensibilité attachante, une intelligence pénétrante et surtout un sens profond de l'humain.

L'œuvre littéraire de Mesens, qui ne cesse d'attaquer à leurs racines les exigences de la syntaxe et les significations culturelles ou étymologiques attachées aux mots, est presque complémentaire dans le temps de sa production de collagiste ; elle procède formellement du même esprit et accuse une recherche et un aboutissement similaires qu'il convient de replacer sans hésitation dans le cadre des conquêtes de Dada et du surréalisme.

LA VOCATION MUSICALE

C'est en 1919 que Mesens quitte l'école Charles Buls pour se consacrer à la musique. Il a déjà reçu un enseignement de cette nature en cours privé. « Il entre au Conservatoire de Bruxelles dans la classe de Raymond Moulaert et reçoit des leçons particulières de Paul Gilson. Il acquiert là la réputation d'être le plus doué des élèves mais le moins encombré de science [9] ».

Nous disposons d'un texte de l'artiste [10] qui permet d'éclairer cette époque et de jeter une lumière suffisante sur l'état d'esprit avec lequel Mesens aborde des études musicales qu'il poursuivra seul après une année passée « tumultueusement » au Conservatoire. Il est remarquable que ses dons et ses aptitudes ont immédiatement tendance à s'appliquer à des problèmes situés en retrait de la vision académique des choses ; en effet, Mesens se tourne vers ce qu'il n'est pas encore convenu de considérer avec sérieux : les créations tout à fait contemporaines que ne lui révèle pas le programme officiel. C'est ainsi qu'il s'adonne à l'analyse de l'œuvre d'Arnold Schoenberg (dont il a pu se procurer les partitions par l'intermédiaire de son ami Karel Maes, fiancé à la fille d'Herman Teirlinck, qui les a lui-même rapportées de Vienne), tandis qu'une avant-garde plus conforme encore à son tempérament le sollicite : la découverte de l'œuvre d'Erik Satie marque la préhistoire de l'évolution intellectuelle de Mesens d'une trace indélébile. Ses camarades sont loin de partager son enthousiasme : « Cette musique n'était cependant pas dans le goût de ces jeunes Messieurs : la *Sonatine* de Ravel faisait les délices des plus avancés, les autres n'aimant rien... pas même ce qu'on leur imposait pour l'étude. C'étaient de futurs professionnels ! [11] ». C'est cependant au Conservatoire que Mesens entend pour la première fois les *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (1912), qu'un de ses camarades « enclin à la plaisanterie débitait bi-hebdomadairement en attendant la venue du professeur ». Excédé, Mesens lui rachète la partition « pour quelques centimes » et chez lui s'empresse « d'essayer d'en pénétrer le sens » tout en relisant un texte de Satie, les *Mémoires d'un amnésique*, objet d'une découverte intriguée, chez un bouquiniste, pendant la guerre. Vivement intéressé, Mesens apprend à connaître l'ensemble de l'œuvre d'Erik Satie ; l'impact va se révéler profondément déterminant : « Grâce à l'œuvre de Satie, voilà ma première révolution personnelle d'accomplie. Adieu, sentimentalités du terroir flamand ; adieu, harmonies impressionnistes ; adieu, poètes humanitaires à l'eau de rose ! [12] ».

Satie, auquel Mesens se fait présenter « à l'occasion des premières auditions du *Socrate* à Bruxelles et à Gand [13] » semble avoir été immédiatement sensible à la personnalité du jeune musicien. Une amitié va se nouer, teintée de cette profonde admiration, que Mesens ne cessera de porter au Maître d'Arcueil.

[9] L. SCUTENAIRE, *op. cit.*, p. 26.
[10] E. L. T. MESENS, *Le souvenir d'Erik Satie*, *op. cit.*, p. 148.
[11] *Ibid.*, p. 148.
[12] *Ibid.*, p. 148.
[13] *Ibid.*, pp. 148-149. Il s'agit probablement du 11 avril 1921, date à laquelle Satie s'est déplacé à la galerie Giroux pour y faire une conférence sur les « Six ». Mais il ne s'agit pas de la toute première audition du *Socrate*, qui avait déjà été présenté par le groupe « Pro Arte », sans que la présence de Satie ne soit notée (G. Auric et D. Milhaud étaient présents), en la salle du Conservatoire de Musique le 24 janvier 1921.

4. *L'Instruction obligatoire* (1927) reproduit dans *Variétés*, juin 1929, entre pp. 42 et 43.

Dès 1920, Mesens publie à Bruxelles, chez Fernand Lauweryns, une *Danse pour piano* et l'année suivante, aux Editions Music, *Garage pour chant et piano* sur un poème de Philippe Soupault.

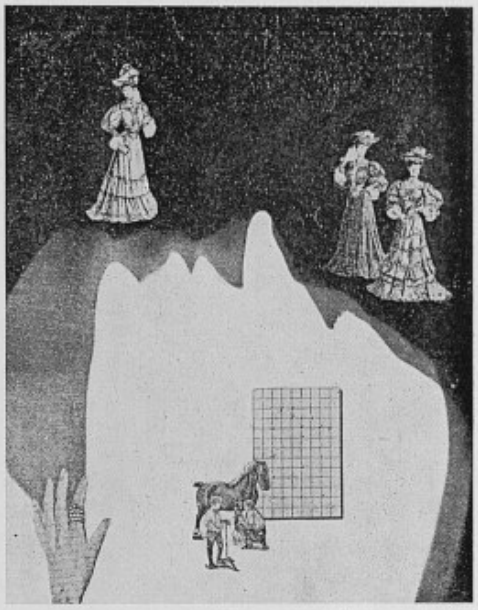
Le 10 avril 1921 un concert consacré uniquement à des œuvres de Mesens est présenté à la salle de l'Union coloniale belge. Au programme figurent des mélodies sur des textes d'auteurs contemporains dont Guillaume Apollinaire, Benjamin Péret, Jean Cocteau. Mesens accompagne lui-même la soliste Evelyne Brélia, interprète habituelle des concerts « Pro Arte » [14]. L'accueil du public est loin d'être favorable : tout se termine dans le tumulte [15].

L'année 1923 est souvent retenue comme celle de l'abandon de la vocation musicale. En réalité, le père de Mesens refuse en 1922 de continuer à soutenir financièrement la vocation musicale de son fils et l'ex-étudiant de Conservatoire est amené à faire ses premières armes dans les galeries d'art [16] sans cesser de multiplier ses activités sur divers plans et surtout sans s'exclure de la vie musicale. En effet les 14 et 18 mars 1926, Mesens fera encore une « Conférence documen-

[14] « Le nom d'Evelyne Brélia reste attaché à la défense de la musique contemporaine en Belgique » (R. WANGERMÉE, *La musique belge contemporaine*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1959, pp. 37-38) ; elle fut en 1923 « la première acheteuse d'un tableau de Magritte » (A. BLAVIER, *Le Surréalisme en Belgique*, in : *Europe*, Paris, novembre-décembre 1968, 46e année, pp. 195-205).

[15] P. WALDBERG, *René Magritte*, Bruxelles, 1965, p. 133, et A. BLAVIER, *Le groupe surréaliste*, in : *Phantomas*, Bruxelles, décembre 1971, p. 239, note 11.

[16] A. BLAVIER, *Bibliographie générale*, in : P. WALDBERG, *op. cit.*, p. 286, art. 9 et 11 et G. MELLY, *op. cit.*, pp. 23-28.



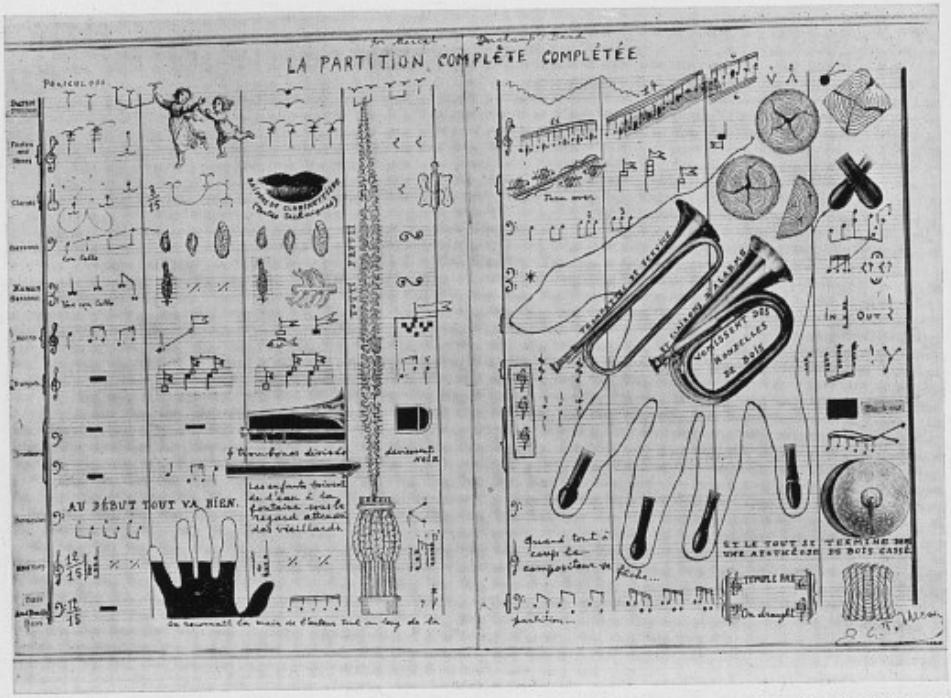
5. *Je ne pense qu'à vous !* (1926) reproduit dans *Variétés*, juin 1929, entre pp. 42 et 43.

taire sur la musique d'aujourd'hui » suivie d'exemples musicaux parmi lesquelles deux de ses compositions inédites et des œuvres de Satie, Milhaud, Honegger, Poulenc, Stravinsky [17]. Il est utile de souligner l'empressement avec lequel Mesens donne une suite favorable, dans une lettre datée du 18 février, à la proposition de Victor Servranckx (datée de la veille) relative à l'organisation de cette conférence illustrée, et l'enthousiasme avec lequel il propose lui-même de faire appel aux interprètes : Dorine Pauwels, cantatrice, et Constant Brenders, soliste [18]. S'il semble que Mesens ait renoncé à ses prestations d'exécutant, il choisit de se manifester encore en sa qualité de compositeur et se produit en théoricien de la musique contemporaine. André Blavier, d'ailleurs, insiste à ce propos : « Indifférent — sans le rechercher — au scandale et à l'exécration du monde musical bruxellois, Mesens s'est prêté pas mal de fois à de telles activités [19] ». Celles-ci cependant ne suscitent pas que des opprobres ; il est heureux qu'elles soient soulignées par différents témoignages qui sont autant d'éloges : en 1928, André Cœuroy écrit : « C'est une sensibilité proche de la France qui transparaît dans le discret

[17] Voir les annonces et les programmes de ces deux conférences dans le journal *7 Arts* du 14 mars 1926 (4e saison, n° 22), pp. 1, 8.

[18] Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Fonds Servranckx, I, numéro d'inventaire 1871. La lettre est datée du 18 février, sans mention de l'année. Mais on peut situer avec assurance cette correspondance, grâce à l'en-tête imprimé : « Rédaction Période, Bruxelles, 55, rue de Courtrai » barré en diagonale par le mot « Œsophage ». Le contenu de la lettre d'ailleurs est, à lui seul, suffisamment explicite.

[19] A. BLAVIER, *Le groupe surréaliste*, *op. cit.*, p. 239, note 11.



6. *La partition complète complétée* (1945). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

lyrisme de Jongen, qui attire Herberigs vers les mirages debussystes, Quinet vers les ciselures ravéliennes et les tout jeune Monier ou Mesens vers les blancheurs de Satie »[20], tandis que, en 1929 encore, Roger Avermaete cite Mesens dans une liste de compositeurs belges, au même titre que René Bernier, Marcel Poot et André Souris[21].

Il est probable cependant que le peu de succès immédiat recueilli ait progressivement usé la volonté de persévérance de Mesens. Lui-même a jeté dans l'oubli l'époque de ses aspirations sérieuses de compositeur et d'interprète en l'évoquant dans son ultime phase, considérée en tant que rupture et départ vers autre chose de plus essentiel. Il nous dit qu'à l'époque de la découverte de l'œuvre et de la personnalité d'Erik Satie « succède (...) une période assez courte d'intense production musicale et d'activités (concerts, articles, conférences, congrès, bagarres dans les salles de concert) télescopées déjà par un énorme intérêt pour le mouvement Dada » qui le porte « vers le surréalisme et l'abandon de la musique »[22].

[20] A. Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Les Documentaires, 1928, p. 103.
[21] R. Avermaete, *Petite fresque des Arts et des Lettres dans la Belgique d'aujourd'hui*, Bruxelles, L'Eglantine, 1929, p. 145.
[22] E. L. T. Mesens, *Le souvenir d'Erik Satie*, *op. cit.*, p. 148.

En 1926, année qui paraît pouvoir être retenue comme terme de sa vie musicale, Mesens va rejoindre le groupe surréaliste belge qui, autour de la personnalité de Paul Nougé, se livre à des manifestations subversives où le scandale est recherché comme une fin en soi.

Vraisemblablement lassé des esclandres subis plutôt que provoqués, il se tourne tout naturellement vers des activités séditieuses concertées dont d'ailleurs beaucoup plus qu'un avant-goût lui avait déjà été donné par sa participation active au groupe Dada à Paris.

LA PÉRIODE PARISIENNE

Un premier cercle s'est refermé, noyant l'horizon musical. Cependant si l'on en considère la synchronie, l'histoire n'est pas aussi simple et Mesens n'est pas l'homme d'un seul circuit. C'est du reste par le biais de son activité musicale et par l'incidence de l'amitié qui le lie à Erik Satie qu'il se trouve simultanément sur d'autres chemins.

Dès 1921, Paris l'attire. Sa curiosité, ses goûts, les amitiés nouées, l'entraînent à y effectuer de fréquents séjours. Il nous raconte comment Satie fut pour lui le plus charmant des compagnons de promenade doublé d'un guide fantaisiste et érudit [23].

C'est depuis 1919 que Paris est devenu le point de convergence tumultueux de la plupart des initiateurs de Dada. Francis Picabia, Tristan Tzara, Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst sont accueillis par l'avant-garde parisienne, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, protagonistes, pour la plupart, du futur mouvement surréaliste.

On est en droit de supposer, sans aucune réserve, que Mesens est au courant, depuis quelques années déjà, de l'esprit et des activités du mouvement, par les journaux, les textes, les tracts, les revues : il est impensable que la virulence internationale de Dada qui, pendant la guerre a fait la sienne pour la démobilisation de l'art et, dans l'après-guerre, n'a pas signé sa paix, n'ait pas été aperçue par son anti-conformisme en éveil, au moins dès l'armistice politique. D'autre part, l'amitié pour Satie ne peut se concevoir sans une adhésion mentale à un contexte, à un esprit du temps.

Erik Satie, Dada avant la lettre [24], est, en effet, mêlé de près à l'aventure parisienne de Dada. Bien que son activité au sein du groupe soit demeurée marginale, il a signé des Manifestes et donné des textes pour les revues. Ce qui demeure non précisé, c'est le rôle qu'aurait joué Satie dans la rencontre de Mesens avec les adeptes parisiens de Dada. C'est vraisemblablement grâce à lui que Mesens se lie avec Tristan Tzara, Philippe Soupault, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Marcel Duchamp et, plus tard, par l'intermédiaire de Philippe de Massot, avec Picabia [25].

[23] *Ibid.*, pp. 149-150.

[24] « *Le Piège de la Méduse*, comédie lyrique en un acte, de Monsieur Erik Satie (avec musique de danse du même Monsieur) », date de 1913 et est représenté pour la première fois à Paris au théâtre Michel le 24 mai 1921 — en pleine euphorie Dada !

[25] M. SANOUILLET, *Francis Picabia et « 391 »*, II, Paris, Le Terrain Vague, 1966.

A Paris, Mesens fait moisson abondante et profit de tout ce qui respire la nouveauté et l'audace : d'un de ses premiers séjours, il ramène un exemplaire des *Vingt-cinq poèmes* de Tristan Tzara [26] ; c'est entre 1923 et 1925 qu'il écrit ses premiers poèmes. Avec Satie, il discute des textes susceptibles ou non de trouver un accompagnement musical et, à l'appréciation du maître, il soumet ses compositions [27]. En 1922, Man Ray fait surgir à Paris ses premiers « rayographes » [28] ; dès 1926, Mesens empruntera avec succès ce procédé à l'artiste américain. Et surtout Max Ernst expose, pour la première fois à Paris, des collages, en mai 1921 [29] ; Mesens a probablement visité cette exposition. Quoi qu'il en soit, les publications illustrées par Ernst, qui sortent de presse à Paris l'année suivante [30] sont prodigues d'innovations dans la forme et dans le fond et confèrent au mot « collage » une signification originale à laquelle Mesens sera infiniment sensible. Dès 1924, il commencera à utiliser ce moyen d'expression qui deviendra son mode de pensée privilégié [31].

Les tracts et les Manifestes Dada (et surréalistes) trouveront un prolongement bruxellois dans les deux revues que Mesens (et René Magritte, auquel il est lié par l'amitié depuis 1919) publiera à Bruxelles : successivement *Œsophage* et *Marie* suivies d'*Adieu à Marie* [32] et dont l'importance est principalement de garantir pour un temps encore, après la mort de Dada à Paris, le caractère international du mouvement. Au sommaire, on peut voir figurer plusieurs noms qui révèlent les accointances directes avec les derniers « souteneurs » de Dada qui se meurt, et notamment avec Picabia et sa revue *391* [33].

Ce n'est donc pas seulement l'atmosphère particulière du grand virage Dada, dont Mesens vit à Paris l'apogée, puis le déclin, qui le marquera profondément, mais aussi toute une (contre-)esthétique à la fois virulente et savamment construite, qui agira sur lui pour le transformer (peut-être pourrait-on dire : le former).

[26] E. L. T. Mesens, *René Magritte*, *op. cit.*, p. 158.

[27] Id., *Le souvenir d'Erik Satie*, *op. cit.*, pp. 150-151.

[28] Man Ray, *Self-portrait*, Boston-Toronto, Little Brown and Co., 1962. Traduction française : Man Ray, *Autoportrait*, traduit de l'américain par Anne Guérin, Paris, Laffont, 1964, p. 124 et suiv. et notamment : « C'est au cours du développement que je tombai sur un procédé pour faire des photos sans appareil : je nommai celles-ci Rayographes ».

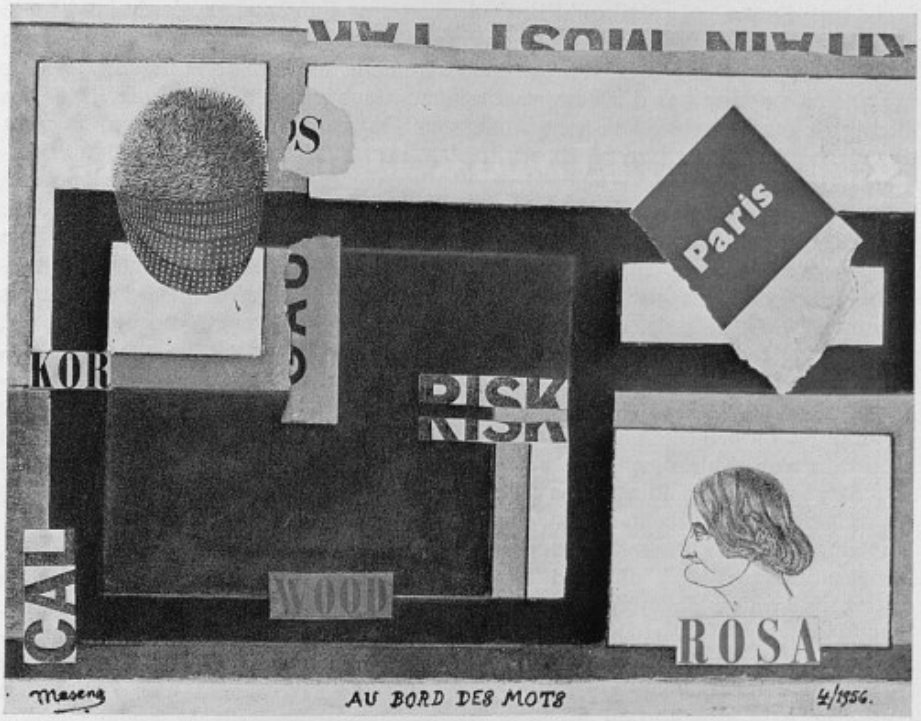
[29] A la galerie « Sans Pareil » du 3 mai au 3 juin 1921 et non pas en mai 1920, comme il est très souvent mentionné. Le numéro 19 de *Littérature*, Paris, mai 1921 (et qui paraît fin avril) annonce l'exposition. La date exacte est donnée notamment dans M. Ernst, *Ecritures*, Paris, N.R.F.-Gallimard, 1970, p. 42 et dans L. Aragon, *Max Ernst, peintre des illusions*, in : *Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 27.

[30] *Les Malheurs des Immortels*, révélés par Paul Eluard et Max Ernst, Paris, Librairie Six, 1922 ; P. Eluard, *Répétitions*, dessins de M. Ernst, Paris, au Sans Pareil, 1922.

[31] Il faut rappeler un fait qui est à l'honneur de Mesens : les publications postérieures de Ernst : *La Femme 100 têtes* et *Rêves d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel* ne sont publiées, respectivement, qu'en 1929 et 1930.

[32] *Œsophage 1* (*Période*), mars 1925 [seul numéro paru]. Rédaction-administration : 55, rue de Courtrai, Bruxelles [...]. E. L. T. Mesens.
Marie. Journal bi-mensuel pour la belle jeunesse. Directeur : E. L. T. Mesens. Secrétaire de rédaction : Pierre Moulaert. Rédaction-administration : 55, rue de Courtrai, Bruxelles. N° 1, 1er juin 1926. N° 2-3, 8 juillet 1926. N° 4 [non daté], *Adieu à Marie* (probablement fin février 1927).

[33] *391*. Revue publiée de 1917 à 1924 par F. Picabia [Barcelone, nos 1 à 4 ; New York, nos 5 à 7 ; Zurich, n° 8 ; Paris, nos 9 et 10]. Réédition intégrale présentée par M. Sanouillet : tome 1 : *391*, Paris, Le Terrain Vague, 1960.



7. *Au bord des mots* (1956). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Désormais toutes les coordonnées mentales qui vont déterminer l'esprit de ses activités sont établies : l'écriture plastique et littéraire de Mesens restera teintée jusqu'à la fin de sa vie de ces profondes adhésions qu'il a intensément vécues.

LA TECHNIQUE DU COLLAGE

Dada a pratiqué, dès l'origine, le collage (et l'assemblage) dans une optique toute différente de celles des cubistes et des futuristes, qu'il laisse loin derrière lui, dans le contexte périmé assigné à tout ce qui se trouve situé dans l'orbite de la culture et de l'intellectualité reniées.

En effet la technique du collage, par l'espèce d'ingénuité qu'elle porte en elle, et par la spontanéité, voire la facilité, qu'elle semble à première vue receler, sera, parmi d'autres, une technique privilégiée de lutte contre les moyens traditionnels d'exécution d'une œuvre d'art.

Cependant l'ingénuité et la facilité du collage, lorsqu'elles se trouvent être soumises à la malice ingénieuse de Dada, ne sont plus que façades : façades et dissi-

mulations d'un calcul subtil qu'il s'agit de mettre en lumière à partir de la volonté négativiste du mouvement et jusqu'aux arcanes surréalistes qui ouvrent, dans une visée onirique, sur la volonté d'invention d'un monde nouveau, d'un monde déviant.

Dans ce jeu, non pas dérisoire et abusif, mais subversif et implacable, Dada en effet, et le surréalisme aussi, sont impliqués : Dada d'abord qui a été, si ce n'est dans le but qu'il s'est imposé, du moins dans ses conséquences (la plus extraordinaire étant à notre avis le surréalisme), plus que la négation systématique des valeurs établies jusqu'au seul et vide non-sens, puisqu'il a pu ériger l'Absurdité, ce vertige de la Culture, par un absurde et nécessaire retournement de sens en une nouvelle valeur sinon établie, du moins concevable et praticable intellectuellement ; le surréalisme ensuite, qui a recueilli le germe, l'a nourri de ses théories et a manipulé le vide de sens avec toute la subtilité et la diversité propres à la vie. C'est une prise de conscience, voire une révolution de la conscience que le surréalisme veut obtenir, c'est à un niveau mental d'observation qu'il veut que le spectateur se place. André Breton n'a pas manqué d'attirer plus d'une fois l'attention sur ce point : « La peinture ne saurait avoir pour fin le plaisir des yeux (...) je persiste à croire qu'un tableau, qu'une sculpture ne peut s'envisager que secondairement sous le rapport du goût et ne se défend qu'autant qu'elle est susceptible de faire faire un pas à notre connaissance abstraite proprement dite » [34].

Quand *dadamax ernst* expose pour la première fois à Paris, à la galerie « Sans Pareil » du 3 mai au 3 juin 1921, il prend soin d'annoncer des collages « avec ou sans colle ». C'est d'emblée l'esprit même du collage qui est ainsi pris à partie. De cet esprit, il faut souligner l'ambiguïté fondamentale : le collage vise paradoxalement d'abord et davantage une conception mentale, plutôt qu'une réalité matérielle, même quand sa réalité matérielle est effectivement une élaboration conforme à la signification première du mot. Autrement dit, le collage, avant d'être matériellement tel, est d'abord le résultat d'une volonté mentale d'union d'éléments hétéroclites, d'union d'éléments, dont rien ne présupposait le rapprochement, dans le but de provoquer la perception (dans une sorte de confusion systématique mais judicieuse) d'une réalité conceptuelle, artistique et vitale aberrante, non avenue et qui s'impose à l'esprit par surprise. Il s'agit de provoquer ce déclic mental qui constate, non sans stupeur, une sorte de renversement des données établies, des habitudes, et qui oblige l'esprit, dans une sorte de prise de conscience particulière, à se mouvoir au niveau de l'invention, de l'invention de l'insolite.

Cette extension conceptuelle du mot « collage » à un mode de pensée et d'action mentale implique la multiplication de ses possibilités d'application. C'est de cette façon que, chez Mesens, la pratique du collage visuel est indissociable de celle du collage verbal et que l'une par l'autre s'éclaire et se complète.

Les premiers collages de Mesens qui datent de la période 1924-1930 ont, de toute évidence, payé leur tribut à Max Ernst. Mesens est parmi les premiers à avoir compris et à recourir au procédé inventé par l'artiste allemand, sans jamais en galvauder la puissance incisive : la verve imaginative de Mesens, sa sentimentalité dissimulée sous une ironie souvent déconcertante mais jamais vaine, poursuivent exactement le même but que la flèche lancée par Max Ernst : le court-circuitage

[34] A. BRETON, *Les pas perdus*, Paris, Ed. du Sagittaire, chez Simon Kra, 1924, p. 174.

de deux ou de plusieurs fragments de réalité qui n'ont au préalable aucune référence commune, d'usage, de propriété ou d'état, en une seule réalité, elle-même souvent confrontée à une légende dont le laconisme fixe le contresens avec l'acuité aberrante de l'épingle qui cloue un papillon sur une feuille de liège.

Il suffit de comparer au *Leimbereitung aus Knochen* (Manifeste Dada au grand air, Tarrenz, 1921) de Max Ernst *La Fabrication des poissons* (1925) (fig. 1) ou le *Projet de monument aux suicidés de tous les temps* (1925) (fig. 2) de Mesens, pour constater l'analogie de l'inspiration. Les images qui résultent de ces collages (vrais ou faux) s'avèrent posséder un impact certain qui nous redonne à penser le sens oublié des choses usuelles, le sens terni par l'usage en proposant ces choses dénaturées ou drôlement associées. L'univers se peuple ainsi d'objets ou d'états de fait imprévus, non réalisés, mais possibles, dans un monde qui serait à la fois un peu autre et un peu nôtre.

Parallèlement et avec un égal succès, Mesens s'adonne à la photographie et à la rayographie. Cette dernière technique, véritable provocation du rêve sur papier sensible, donne à Mesens la possibilité de faire surgir des collages d'un style nouveau, où l'insolence s'atténue pour faire place à une dimension onirique nouvelle, servie par les secrets envahissements de l'ombre et de la lumière inhérents à l'alcôve de la chambre noire. Le *Frontispice original pour « Alphabet Sourd Aveugle »* (1928) (fig. 3) est un précieux témoignage d'une recherche originale et aboutie au même titre que *L'Instruction obligatoire* (1927) (fig. 4) ou *Je ne pense qu'à vous !* (1926) (fig. 5) présentée d'abord dans la revue *Variétés* (Bruxelles, juin 1929), retenue pour l'exposition internationale *Film und Foto* de Stuttgart en 1929 et reprise, sous le titre *Portrait d'un poète*, dans l'ouvrage *Foto-auge* édité par Franz Roh et Jan Tschichold [35].

Si, parmi les réalisations de cette période, il en est six qui figurèrent, en 1928, aux cimaises de la galerie *L'Epoque* à Bruxelles, à côté d'œuvres semblables de Moholy Nagy et de Man Ray [36], c'est cependant à la revue *Variétés* de Paul-Gustave Van Hecke qu'il convient de reconnaître un rôle prépondérant dans la diffusion des œuvres de Mesens. Ce périodique, qui paraît du 15 mai 1928 au 15 avril 1930, publie en effet régulièrement des collages graphiques, rayographiques et photographiques de l'artiste et reçoit sa collaboration pour une mise en page illustrée, où le souci constant du montage a pu faire dire qu'elle était un « collage inavoué » par le truchement d'un agencement prémédité [37].

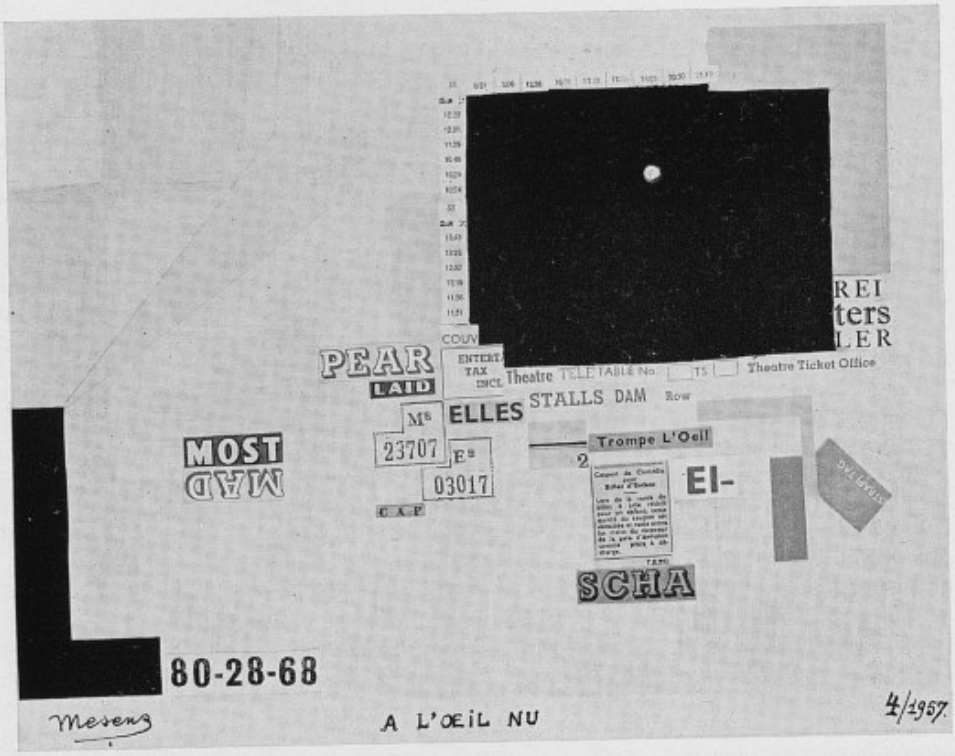
Dès ce moment, nous sommes en présence de l'élément constitutif à partir duquel toute la sphère poétique de Mesens va se développer et s'accomplir. Il faut ajouter

[35] *Foto-auge*, 76 fotos der Zeit, zusammengestellt von Franz Roh und Jan Tschichold, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., 1929. Unveränderter Nachdruk, 1973, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, pl. 45.

[36] Cette exposition s'ouvre le 20 octobre 1928. Mesens y présente six collages photographiques qui datent de 1926. Voir compte rendu de cette exposition dans *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain* (Directeur : P.-G. Van Hecke) du 15 novembre 1928, 1re année, no 7.

[37] J. BRUNIUS, *Rencontres fortuites et concertées*, in : Cat. *Mesens, 125 collages et objets*, Knokke, juillet-août 1963, s.p.

[38] Lettre, datée du 18 septembre 1962, adressée à Mme F.-C. Legrand. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain (inv. 2662).



8. *A l'œil nu* (1957). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

que déjà le mot (le titre) acquiert une importance qui ne cessera d'apparaître et de croître dans les œuvres ultérieures. N'oublions pas que Mesens se voulait, se sentait, se disait avant tout poète : « En vérité tous mes collages sont des tableaux-poèmes et il en est qui sont composés presque exclusivement de textes et de lettres » [38].

Chez Mesens, musique, poésie verbale, formes visuelles sont constamment confondues aux stades de l'inspiration et de la communication. Quand la composition musicale proprement dite aura disparu de ses préoccupations, la présence de la musique persistera à travers les thèmes dans la poésie et surtout, de façon récurrente, dans l'œuvre plastique où la concrétisation de son idée est souvent associée à l'image de la main. Elle apparaîtra encore, sous une forme allusive et ironique, dans les titres de nombreux collages.

La musique donc a subi une transmutation. Portée par l'image et par le mot, elle est présente, à titre de souvenir, d'évocation. Visualisée, il lui reste le pouvoir d'offrir à l'imagination créatrice le canevas d'une partition ou le schéma de son origine : l'instrument.

A cet égard, une œuvre postérieure, *La partition complète complétée* (1945) (fig. 6) est significative. Elle réalise une sorte de synthèse de l'iconographie d'un artiste pour qui notes, mots et images peuvent fournir l'occasion d'un jeu associatif de signes que leurs qualités d'équivalence poétique (et humoristique) entraînent à soutenir un discours dont l'originale cohérence tient notamment à ce que (et c'est l'artiste qui souligne au bas du tableau) l'« on reconnaît la main de l'auteur tout au long de la partition ».

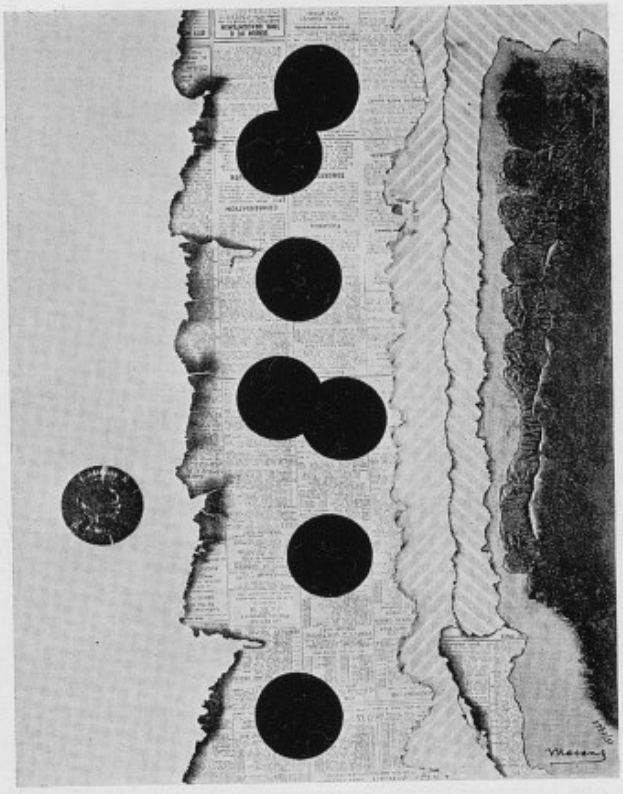
C'est à cette même époque que Mesens rédige, en pleine euphorie Dada, ses premiers poèmes. Il songe à les publier sous le titre *Défense de pleurer*, qu'il avait d'abord destiné à un recueil de pièces pour piano dont mention est faite pour la première fois dans la revue *The little Review* d'automne-hiver 1923-1924. Si *Défense de pleurer*, dans sa version littéraire, reste totalement inédit jusqu'en 1959, c'est cependant en le soumettant à la double source d'influences dadaïstes et surréalistes qu'il faut tenter d'en éclairer le sens, tout en observant que le recueil tout entier des *Poèmes 1923-1958* révèle une inspiration cohérente qui doit être envisagée dans un seul et même regard critique.

En fait, Mesens utilise avec un égal succès les deux signifiants fondamentaux de notre culture : le verbe et l'image, dans une visée mentale de dislocation vis-à-vis du contexte usuel et de subtile et troublante réorganisation. Le mot, chez Mesens, qu'il s'insère dans le collage visuel lui-même, qu'il le complète sous forme de titre, ou bien qu'il soit utilisé dans la poésie, possède une valeur particulière, identique à celle de l'image. L'image, fragment visuel de la réalité, et le mot, fragment écrit et sonore du langage, jouent un rôle similaire : leur usage, en tant que signes complémentaires ou séparés mais toujours égaux en droit et en vertu signifiante, les engage à participer aussi bien l'un que l'autre, ou l'un sans l'autre, ou l'un avec l'autre, à la réalisation du but qu'il se propose d'atteindre.

Dans les collages de Mesens le mot peut être présent en son entier ou être découpé afin que n'en subsiste que quelques lettres, voire un son allusif, significatif, et dans la poésie de Mesens, l'image qui surgit du tréfonds de la culture ou de l'inconscient pour être ensuite déconstruite, disloquée, retournée, démontée (et devenir ainsi anti-culture) s'associe à la sonorité des mots qui la portent pour créer un climat insolite qui procède lui aussi de l'esprit du collage.

Dans les collages verbaux de Mesens et dans ses collages plastiques, images et mots se conjuguent, se rejoignent, s'annulent, se complètent — signes qui se resserrent en rapprochements inattendus, en contresens internes où l'humour a sa place, la facilité aussi, sorte d'intellectualité à rebours. Images et mots engendrent une réalité mentale que l'esprit saisit dans son unité tout en conservant la latitude, et en étant invité, à la défaire et à la refaire, à épuiser toutes les ressources des contradictions qui la sous-tendent. On est étonné, on est étonné d'être étonné. On est tenté de rejouer le jeu pour repérer l'endroit, la faille de sens, où précisément loge le lieu de surgissement de l'étonnement.

Cette stupeur est l'essence même d'une poésie qui s'instaure méthode efficace de subversion mentale : le plus souvent elle aboutit à la négation de quelque principe physique, pratique ou organique élémentaire dont les « objets » de Man Ray, de Marcel Mariën ou de Marcel Duchamp sont autant d'exemples tout aussi frappants. On peut également faire appel aux images de René Magritte, dont on peut dire, sans en tarir toutes les vertus, qu'elles utilisent aussi le procédé mental



9. *Paysage (I)* (1958). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L. Bruxelles)

du collage pour déconcerter l'esprit. Paul Nougé définit fort bien cette situation dans le contexte de sa théorie des « objets bouleversants » : « Tout en restant objet familier, l'objet peut s'isoler soi-même et acquérir soudain, par la mise en évidence ou l'adjonction de tel caractère, un authentique pouvoir de provocation » [39].

LES COLLAGES DE LA PÉRIODE 1954-1971 (fig. 7, 8, 9, 10)

Si tout ce qui vient d'être dit, apparaît applicable à l'œuvre entier de Mesens, il est nécessaire cependant d'ajouter qu'avec les collages de la période 1954-1971 intervient un élément nouveau qui nous conduit à les aborder, simultanément, selon un autre niveau de lecture.

En effet, à l'angle insolite, qui entraîne une approche mentale, se superpose un apport sensible qui enrichit l'organisation de l'œuvre sans en diminuer l'impertinence frondeuse.

[39] P. NOUGÉ, *Les images défendues*, in : *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Les Lèvres nues, 1956, p. 240.

Comment se profile ce renouvellement ? Aux images en noir et blanc subtilement juxtaposées des tout premiers collages, est substitué l'impact sensible et psychologique de matériaux colorés, choisis pour leur valeur d'association plastique. L'image figurative — fragment de réalité — est encore présente, mais n'est plus l'élément primordial sur lequel se construit la signification de l'œuvre tout entière.

Si l'impact est encore mental et jaillit de l'inconnu déchiffrable d'une sorte de rébus, il se prolonge dans l'incidence d'un « connu », dont la référence n'est pas la ressemblance visuelle avec des éléments identifiables, mais la réalité d'une composition plastique, dans son ensemble non figurative, qui impose à ces bouts de papiers des vertus picturales qui ne manquent pas de charmer le regard et des significations culturelles qui sollicitent un effort (déroutant) d'interprétation.

Ce que Mesens nous propose, à partir de ces matériaux de rebut, choisis pour leur qualité de forme, de texture et de couleurs, parfois aussi pour leur valeur de choses mortes, de choses usées par l'usage, ce sont des ensembles-souvenirs, des « flash » psychologiques, des paysages intérieurs : résurgence de quelque vécu antérieur, potentiel de rêverie, dans le cadre d'une composition où l'expression sensible ne cesse d'être surveillée par l'esprit subversif.

L'étrange conviction d'une telle tardive production ne peut se concevoir que comme le résultat d'un mûrissement souterrain : c'est toute la jeunesse de Mesens qui, par-delà le semi-obscurcissement du long sommeil flottant noué aux préoccupations de l'activité pratique, rejaillira, fortifiée par l'expérience sensible d'un profond et authentique vécu.

Cependant, il ne faut pas oublier que, jusqu'en 1958, Mesens a continué à s'adonner à la poésie. En automne 1957, *Mots rares pour Salons louches* (Londres 1954-1957) paraît dans la revue *Surréalisme même* d'André Breton [40]. Il s'agit de sept poèmes qui sont parmi les plus élaborés de sa production avec celui qui met un point final à son œuvre littéraire, *A la gloire d'Erik Satie* (1958) publié dans le programme de la soirée consacrée au musicien, le 24 février 1958 à la Société Philharmonique, à Bruxelles [41].

Si donc la tentation du collage verbal rentre dans l'ombre, les mots, hantise toujours renouvelée, vont venir s'inscrire, avec une présence étonnante, à même ses tableaux, témoignages de l'attraction fascinante qu'ils continuent à exercer sur son intelligence, aux aguets de leurs moindres défaillances capables d'engendrer le jeu de l'équivocité homophonique. C'est notamment dans les titres de ses compositions, qu'est le plus visible ce phénomène troublant d'enregistrement sonore, qui trouve sa correspondance dans l'émancipation, vis-à-vis des apparences visuelles du réel, que subit le champ iconique, comme allusif à rebours. Car il faut éviter de se satisfaire de la séduction qui émane d'une première lecture superficielle. Dans les images fabriquées par Mesens, tous les procédés sont employés pour solliciter, puis pour oblitérer, la présence obsédante de la réalité tangible, dans sa toujours résurgente prégnance. Ainsi s'instaure une volonté d'oblitération continuelle, de surcharge concertée : la matière est toute de choses collées, imbriquées, superposées, colorées à l'aquarelle, au pastel, à l'encre, au crayon. Tous les remèdes

[40] *Le surréalisme même 3*, directeur : A. Breton, Paris, Pauvert, automne 1957, pp. 38-41.
[41] *Mots rares pour Salons louches* est inséré dans E. L. T. Mesens, *Poèmes 1923-1958*, *op. cit.*, pp. 167-173 et *A la gloire d'Erik Satie*, dans *Ibid.*, pp. 171-174.

10. *Variations for the Milkman* (1970). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

conviennent pour conjurer la présence de la concrétude, qu'il faut maîtriser afin de mieux la réduire, tout en en gardant juste le symptôme, dont le rôle est de guider un perpétuel dérapage.

Dans ses tableaux-poèmes, Mesens pose sans cesse des rapports, d'un certain ordre, entre les objets réduits à l'état de signes de quelque chose qui les défigure et les anime du pouvoir de se défalquer de la suggestion du contexte et d'eux-mêmes, dans un jeu récurrent de relations à ce contexte et de retour annulateur à soi. Au plus hardi de son plaisir d'inventer, Mesens gomme, biffe le repère auquel on avait cru pour un temps, pouvoir s'accrocher ; pour le décrypteur il reste la stupeur qui regarde un vide, et la tentation de refaire le chemin, en se faisant le complice de l'artiste : c'est dans ce creux de sens, toujours indéfiniment renouvelé et jamais épuisé, que s'ouvre et se referme l'hermétisme fascinant d'une illusion poétique subversive.

Et c'est à ce niveau critique de la représentativité, de la rencontre avec le reflet toujours fuyant de la « mimesis », de l'association constamment perturbée comme dans un cercle vicieux de fonctionnement, que Mesens se montre le plus authentique et le plus personnel. De style, à proprement parler, il n'en a point... ou bien il en a un de les avoir tous, ce qui est la meilleure façon de dédaigner d'en avoir. D'ailleurs : « A new STYLE is not the answer » [42] : l'originalité de Mesens est fondée sur

[42] E. L. T. Mesens, *Surrealist Diversity 1915-1945*, catalogue d'exposition, Londres, Arcade Gallery, 4-30 octobre 1945.

une nécessité plus intérieure, celle qui relie de façon subtile et absorbante les contradictions, les équivoques, les malices des rapprochements dont il s'autorise, pour écarteler notre logique discursive.

Des promenades sentimentales brisées en allées et retours, des confrontations où le oui et le non se conjuguent, des séductions et des pièges posés aux illusions de la conscience, l'intelligence d'un jeu mental irréductible à la seule raison raisonnante : tel est le niveau rare de disponibilité vertigineuse auquel il faut se résoudre.

Le langage poétique de Mesens n'est ni pictographique, ni idéographique, ni métaphorique, ni encore moins symbolique. En outre, il ne dit rien qui puisse être raconté. Il demande plutôt à être démonté... Il lui suffit d'être joué, jusqu'à lassitude, jusqu'à usure, jusqu'à l'absurde.

Qui-vive déconcertant ? — oui, interrogation aussi. Mais surtout : sollicitation, appel : « Vous admirez, vous prenez mon œuvre au sérieux et c'est bien ce que je voulais, mais il n'empêche que vous avez tort : vous admirez à côté, de travers, vous n'avez pas encore vu ce que je voulais vous faire admirer. Cherchez encore ! Cherchez bien ! » [43].

DE ETAPPES VAN E. L. T. MESENS' SCHEPPINGSACTIVITEIT EN DE COLLAGE-MENTALITEIT ALS DENKRESULTAAT

E. L. T. Mesens werd geboren te Brussel op 27 november 1903 en sleet er zijn jeugd in de oude St.-Goriksbuurt waar, aan het huidige nr. 36 van het Groot Eiland, zijn vader een drogisterij dreef. Later kreeg hij vooral bekendheid door zijn in de periode 1954-1971 uitgevoerde collages, ruim 400 in getal, collages die moeten beschouwd worden als het later schitterend facet van zijn persoonlijkheid, als het verlengstuk van zijn dichtersroeping die op verschillende terreinen reeds sedert lang tot uiting was gekomen. In de jaren 1920-1926 had hij zich b.v. vooral als toondichter en uitvoerend musicus gemanifesteerd. Als collagist onafgebroken actief sedert 1924, schiep hij sedert 1923 ook een aanzienlijk literair oeuvre, in 1959 onder de titel *Poèmes 1923-1958* verzameld uitgegeven bij „Le Terrain Vague" te Parijs. Mesens' literair werk, één aanvechting van de syntaxis en van de culturele en etymologische woordbetekenissen, staat zowat complementair t.o.v. zijn collage-productie : beide moeten worden gezien in het raam van de veroveringen van Dada en van het Surrealisme.

Mesens ving zijn muzikale bedrijvigheid reeds in 1919 aan toen hij als student aan het Brussels Muziekconservatorium dadelijk toegang zocht tot de eigentijdse muziek buiten het officiële studieprogramma : die van Arnold Schoenberg en Erik Satie. Deze laatste liet in de

[43] Cité par J. BRUNIUS, in : *Rencontres fortuites et concertées, op. cit.*, s.p.

voorgeschiedenis van 's kunstenaars geestelijke ontwikkelingsgang een onuitwisbaar spoor na en was met hem sedert 1921 in vriendschappelijk contact. Uit die tijd stammen ook reeds twee te Brussel gepubliceerde muziekwerken, *Danse pour piano* (1920) en *Garage pour chant et piano* (1921, op tekst van Philippe Soupault). In 1921 greep in de zaal van de Union coloniale belge te Brussel een door het publiek weinig gesmaakt Mesensconcert plaats : melodieën op teksten van Apollinaire, Cocteau en Péret, gezongen door Evelyne Brélia, aan de piano begeleid door de toondichter. Hoewel hij, sedert 1921 niet langer door zijn vader financieel gesteund, van 1923 af zijn activiteit verlegde naar de kunstgalerijen, verzorgde hij in 1926 op verzoek van Victor Servranckx muzikale avonden met toegelichte eigentijdse en ook eigen composities. Wellicht ook wegens de geringe onmiddellijke weerklank van dit alles verschoof Mesens' belangstelling naar de Dada-beweging, die hem, van de muziek weg, zal brengen tot aansluiting bij het Surrealisme.

Van 1921 af verbleef Mesens vaak te Parijs en onderhield er, ongetwijfeld ook vooral via Satie, contact met de Franse Dada-aanhangers : Tzara, Soupault, Eluard, Duchamp, Picabia enz. Tussen 1923 en 1925 schreef hij zelf zijn eerste gedichten en legde die voor aan Satie. In 1926 was het dat hij van Man Ray het *rayographe*-procédé overnam. Dit laatste, evenals Max Ernsts collage-techniek die hij sedert 1924 navolgde, was hem reeds sedert 1921 bekend. Samen met Magritte publiceerde hij te Brussel achtereenvolgens verscheidene post-Dada-tijdschriftjes (*Œsophage*, enz.) waarin ideeën en teksten van vooraanstaande Dada-aanhangers en andere anti-estheten werden in het licht gesteld.

De dadaïstische collage verschilt grondig van de cubistische of de futuristische : zij verloochent cultuur en intellect en wil een aanfluiting zijn van de traditionele kunsttechnieken. Zij belichaamt een fundamentele dubbelzinnigheid : eerder dan op een stoffelijke werkelijkheid doelt zij eerst en vooral op een geestelijk concept, een mentale *déclic*, zelfs als haar eigen stoffelijke werkelijkheid en verwerkelijking overeenstemmen met de directe betekenis der woorden. Dit breidt haar toepassingsmogelijkheden aanzienlijk uit. Bij Mesens staat overigens de praktijk van de visuele collage in innig verband met die van de verbale.

Mesens' eerste collages dateren uit de jaren 1924-1930 en staan dicht bij Max Ernsts voorbeelden (afb. 1 en 2). Tegelijkertijd beoefent hij de foto- en de rayografie, in welke laatste techniek hij a.h.w. droombeelden vastlegt. Verwezenlijkingen uit 1926, 1927 en 1928 (afb. 3, 4 en 5) werden gepubliceerd in P.-G. van Hecke's tijdschrift *Variétés* dat verscheen van 1928 tot 1930.

Van dat tijdstip af tekent Mesens' poëtische wereld zich duidelijk af. Het woord (de titel) wordt zeer belangrijk in zijn werkjes die hij *tableaux-poèmes* noemt. Soms heeft ook gevisualiseerde muziek er nog een plaats in, zoals in *La partition complète complétée* van 1945, bewaard in de Koninklijke Musea (afb. 6). Meestal ontstaat de poëtische vonk door een onthutsend samen- en tegenspel van woord en beeld met als resultaat een soort mentale subversie.

De collages uit de jaren 1954-1971 (afb. 7 t/m 10) trekken de lijn door, doch een gevoeliger toon klinkt er uit op zonder er echter de opstandige onbeschaamdheid van af te zwakken. Gekleurde of bijgekleurde materialen doen hun intrede, veelal (papier)-resten gekozen om hun plastische werking, hun textuur, hun evocatief vermogen als culturele afval. Deze latere productie kan worden gezien als het resultaat van een innerlijke rijping.

LAURENT BUSINE

Roel D'Haese. Les chemins du travail

Première partie (avril 1974)

PRÉLIMINAIRE

C'est toujours retracer un temps défini que d'aborder l'œuvre d'un artiste, toujours suivre une évolution (de l'œuvre) à travers un déroulement (de l'histoire). L'approche est tâtonnante parmi les biographies et influences. Qu'un événement ait surgi, et tout aussitôt, une référence doit y être faite afin d'instruire exactement l'affaire concernant l'œuvre et l'artiste. Si, en l'occurrence, c'est une partie de cette œuvre qu'il faut soustraire de la suite historique, il convient alors d'organiser cette mainmise par rapport à son entourage immédiat (créations et techniques différentes) et ensuite vis-à-vis de l'appartenance de cette portion à l'intégralité de l'œuvre et du contexte.

La façon dont se place le spectateur peut cependant varier et sa vision s'en concevoir différemment. Notre approche, plus que biographique, sera faite en suivant les créations elles-mêmes et plus spécialement au regard des œuvres en bronze (fonte à cire perdue) qui forment la partie la plus importante de l'œuvre entier de Roel D'Haese.

Les attaches qui apparaîtront seront donc plus liées à la succession des créations qu'aux événements qui les firent ou les virent naître.

Regarder par quels procédés la technique s'affine, l'œil s'aiguise, la composition s'organise et, dans les résultats, nous-même, voir le crescendo de cette démarche constitue plus ou moins la direction que nous prendrons, emboîtant autant que faire se peut le pas aux œuvres, laissant le créateur et sa vie continuer leurs propres chemins.

ÉTUDES. TECHNIQUES

La formation de Roel D'Haese est multiple et les directions différentes qu'il prit au travers des diverses techniques dont il usa, lui ont donné une base pratique très étendue.

De 1932 à 1935 il suivit à l'académie d'Alost, des cours de dessin et de modelage. Il s'engagea ensuite chez un forgeron et, peu après, tailla le bois pour un fabricant de statues pieuses. Ces quelques expériences tirées du travail effectif sont toujours très utiles (notre propos est pour l'instant technique mais il n'est pas inconcevable d'étendre cette notion d'utilité à des domaines de la psychologie ou du moins à une façon de regarder et de vivre sa vie) ; D'Haese côtoya alors des

1. *Le lieutenant*, 1966 (n° 55). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

gens qui possédaient un « métier » suffisamment éprouvé pour qu'il en tirât certainement un bénéfice et des acquis pratiques sûrs.

De 1938 à 1942 D'Haese a suivi des cours de modelage et de taille de la pierre à l'Ecole supérieure d'architecture et des arts décoratifs de Bruxelles (La Cambre) dans l'atelier d'Oscar Jespers. Outre ces apprentissages guidés, suivis, il s'est particulièrement donné une base par les différents matériaux qu'il aborda et dont il se servit.

La pierre [1], par laquelle Roel D'Haese rechercha une pureté de forme et de lignes, se prêtait mieux pour lui à un travail achevé et il le poussa jusqu'à un point extrême de perfection dans une recherche du caractère fini, poli, cerné de son œuvre. Les difficultés techniques et la lenteur de l'ouvrage rejoignaient — serait-on tenté de croire — la volonté de D'Haese de conduire à la limite une pensée qui se développait en une forme fermée sur elle-même. Il est certain qu'une telle démarche instruit le sculpteur et que l'assise qu'il en acquiert est stable.

Par la suite, la somme des forces, qui s'exalteront pleinement dans ses œuvres plus récentes et qui se contiennent et s'unissent dans les œuvres en pierre de D'Haese, s'ouvre au grand jour dans des créations en fer [2] et en tôle [3]. La libération de ce potentiel d'énergie vibrante est nette et est traitée en des jeux de figures, des assemblages qui surprennent par leur rapidité, d'autant plus que le contraste est grand qui les oppose au calme des pierres. La vitesse, la nervosité y sont au centre, y sont éléments formateurs. Cette forme de technique, naturellement, entraîne vers l'impulsion créatrice plus directe, et la réflexion lente, longuement mûrie, du travail de la pierre ne joue plus ici son rôle. C'est un grand bouleversement que l'art de Roel D'Haese subit alors dans ces essais d'une autre forme de dire. Nous surprendrons plus loin combien cette adaptation de l'artiste à une technique et une manière autres lui fut importante et influente, pour son œuvre.

Roel D'Haese s'attaqua aussi au bois [4] qu'il connaissait déjà fort bien étant donné son passage chez un fabricant de statues pieuses duquel — au moins — il avait appris une technique très poussée.

Ses œuvres en bois, peut-être à cause même de cette connaissance approfondie de D'Haese et de la « facilité » qu'il possède à tailler ce matériau, sont très fouillées dans leurs recherches des volumes. Les masses sortent et entrent dans le cœur de l'arbre comme animées d'un remous, d'un mouvement ondulatoire : elles s'entrecroisent, se multiplient, s'enflent et finalement donnent le volume entier. Mais combien la composition est compliquée et difficile à définir, combien elle se cache dans les plis et replis du bois que D'Haese creuse ou fait émerger comme à loisir, comme s'il s'agissait d'une matière à modeler suivant seulement son bon plaisir. Les difficultés techniques (très réelles dans cet art) sont évincées et ne s'imposent pas au regard. Roel D'Haese connaît parfaitement les nœuds et les surprises de l'arbre sur lesquels d'autres brisent leurs intentions.

[1] Par ex. M. R. Bentein-Stoelen, *Middelheim. Catalogue de la collection*, Anvers, 1971, pl. 173.
[2] Par ex. L. Bekkers, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, ill. n° 3.
[3] Par ex. F. C. Legrand, *Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1956, n° 11, pp. 176-177.
[4] Par ex. L. Bekkers, *op. cit.*, ill. n° 8.

En 1954 apparaissent les premiers bronzes de Roel D'Haese. Il coule lui-même ses pièces et adopte pour ce faire la fonte au sable [5]. Peu d'œuvres en fait seront créées par ce procédé grâce auquel D'Haese put faire aboutir son travail à une complète élaboration, partant de son intention première et l'amenant à sa réalisation achevée. Il montre jusqu'en 1957 (date à laquelle D'Haese opte pour la fonte à cire perdue) une série de petites œuvres, nœud et à la fois expansion de son ardeur, dont on avait pu observer un aspect dans ses pièces en fer. Il s'agit de sculptures où la vigueur prend une place importante dans la construction faite par des éléments assemblés l'un à l'autre mais pas seulement au niveau du simple appareil d'un vocabulaire nouveau ni d'une virtuosité technique s'imposant à cause de son originalité. Ces œuvres sont mouvementées et leur surface est fragmentée par la matière, par des petits volumes qui courent et ornent la superficie visible. Cette animation de la surface tout entière dénote certainement une inspiration baroque, mais dont les qualités ne nuisent pas à la composition faite par assemblages successifs qui organisent en fin de compte un volume complet et une forme bien assise ; tout aussi bien de réelles connaissances dans les domaines du moulage et du traitement du bronze sont mises en évidence par cette façon — difficile — de faire.

Les bronzes travaillés dans la technique de la fonte à cire perdue seront étudiés plus loin et ne sont ici cités que pour faire mention de l'acquis que Roel D'Haese a de cette technique puisque, là aussi, il fondit lui-même ses pièces (du moins au cours des premières années durant lesquelles il travailla par ce procédé) ; il en soude à présent les différentes parties entre elles. Ces créations forment la partie la plus conséquente de l'œuvre de Roel D'Haese ; elles apparaissent dès 1957 et continuent à l'heure actuelle à être importantes en nombre.

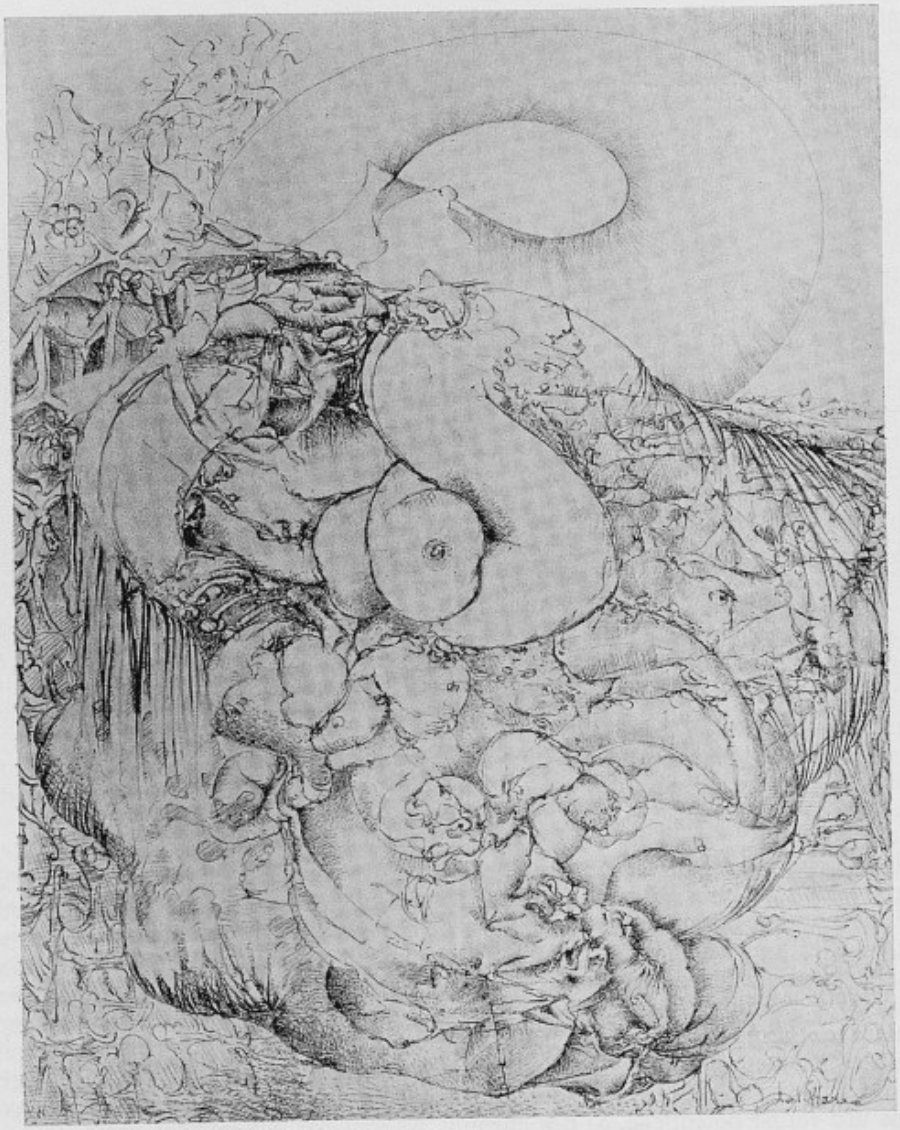
Depuis quelques années, Roel D'Haese a réalisé quelques bijoux [6] ainsi qu'une cinquantaine de sculptures en or [7] exposées en 1971 à Anvers. En ce qui concerne ces petites œuvres en or, comme dans les dernières pièces en bronze de D'Haese, l'imagination dont il fait preuve est surprenante et la richesse de ses inventions, inouïe. Ce sont de petites pièces très vivantes, très mouvantes ; le geste qu'elles contiennent semble arrêté pour un instant seulement. L'univers ainsi réalisé déborde de ressources et de surprises pour le spectateur et l'œil est constamment attiré par une nouveauté ou un aspect singulier de l'œuvre. L'or confère à ces sculptures un éclat particulier et la lumière, en des reflets ordonnés, joue sur la surface entière tout autant que les motifs de leur composition. Nul doute que cet aspect fût étudié par Roel D'Haese et compris parmi les éléments de base pour construire ces petites sculptures. En plus de ses œuvres sculptées, on compte chez Roel D'Haese une très importante suite de dessins [8] ainsi qu'une série de gravures. Le dessin (fig. 2 et 3) [9] tient chez D'Haese une grande place, tant au niveau quantitatif qu'à

[5] Par ex. Catalogue de l'exposition *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1965, ill. nos 32 et 34.
[6] Par ex. *Sculptors' Jewelry*, in : *Art in America*, New York, 1962, vol. 50, n° 2, p. 76.
[7] Par ex. G. HAESAERT, *Plastische kunst : « The song of Evil »*, in : *Knack*, 23 novembre 1971, n° 40, p. 80.
[8] Par ex. J. WALRAVENS, *Dessins de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1960, n° VIII, pp. 115-122.
[9] Les deux dessins que nous reproduisons (fig. 2 et 3) sont *Le prospecteur*, de 1967 (H. 50 × L. 65) et *J'attends*, de 1968 (H. 65 × L. 50).

2. *Le prospecteur*, 1967, dessin. Paris, coll. Galerie Claude Bernard.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

celui du compte rendu de son œuvre entier. Ses dessins sont développés parallèlement à ses sculptures, pas en vue de sculptures ni en leur dépendance. Ils ont une existence tout à fait autonome et ne doivent rien aux œuvres sculptées ; leur forme est en effet tout à fait différente, même si l'imagination est à la base semblable, si pas identique. Dans ses œuvres sculptées, Roel D'Haese organise une pièce et la cerne. Si elle possède des ressources et des pouvoirs imaginatifs, elle demeure malgré tout seule dans sa forme ; elle appelle cet entourage qu'elle possède virtuellement. Par contre dans ses dessins, D'Haese régente tout ce qui touche de près ou de loin ses sujets. Tout ce qui doit exister s'y retrouve et ici pas seulement dans une forme potentielle. Si des chemins ne sont pas entièrement parcourus, ils sont déjà esquissés et se trouvent dans un rayon non éloigné du centre de notre intérêt. Dans ce domaine encore, Roel D'Haese fait preuve d'une grande maîtrise. Le trait est fin et les détails foisonnent dans l'abondance de la représentation en mettant en honneur la composition et l'organisation de l'ensemble.

Nous avons ainsi vu combien la formation de D'Haese est variée et combien aussi elle est approfondie. C'est là une caractéristique de Roel D'Haese que de ne pas vouloir entrer dans tous les domaines et tâter des sujets trop peu ou mal connus. Roel D'Haese fait une chose quand il connaît comment cela est possible



3. *J'attends*, 1968, dessin. Paris, coll. Galerie Claude Bernard.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

d'être fait, lorsque sa réflexion est assurée et qu'elle a adapté le problème à la technique ou la maîtrise du travail aux appels de son intention ; alors son étonnante imagination parle en connaissance de cause.

Roel D'Haese ne joue pas les hommes orchestre des arts et des techniques.

BRONZE (fonte à cire perdue)

Lorsque Roel D'Haese commence en 1957 à travailler le bronze dans la technique de la cire perdue, il détient déjà une certaine expérience dans le traitement de ce matériau. En effet à partir de 1954 D'Haese avait créé une série d'œuvres en bronze par le biais de la fonte au sable. Il possédait amplement cette technique dans tous les détails de formation et d'aboutissement et fondait d'ailleurs lui-même ses pièces en son atelier.

S'il est bien évident que l'importance d'une technique nouvelle influe sur le résultat, il est tout aussi clair que les réminiscences d'habitudes contractées comptent tout autant dans l'élaboration des œuvres. La prégnance de la connaissance de ce métier anciennement utilisé se remarquera dès lors dans les premières œuvres traitées en cire. Dans le fait que ces sculptures sont formées de « morceaux » assemblés, nous trouvons un souvenir de la façon de faire de Roel D'Haese dans la fonte au sable, quand il unissait des éléments séparés, préparés préalablement et montait son édifice grâce à eux. Cela est confirmé également par ce que ces diverses parties composantes ont une unité propre et possèdent une vie presque indépendante du tout où elles entrent pour organiser la composition générale. Ces éléments ont une valeur formelle qui les caractérise et s'intègrent à l'œuvre par leur addition. Cependant que ces souvenirs marquent les créations de D'Haese à cette époque, le travail propre à la cire se fait sentir immédiatement et imprime à ces œuvres les caractéristiques particulières de ce procédé. Elles annoncent de façon certaine la suite de l'évolution des œuvres traitées en cire.

Le diable s'y prend mal (n° 2) et *Petit diable* (n° 8) montrent à loisir cette prédominance dans la forme complète des éléments qui la composent. De même, *Le grand vilain* (n° 4) et *Ik sta in de regen* (n° 5) offrent cet aspect, bien que leur composition — peut-être parce que la sculpture est plus grande — semble plus indépendante de son origine et de sa formation techniques. Une pièce tient une grande place dans les œuvres de 1957, il s'agit de *Le pauvre mort* (n° 7) car on y découvre déjà une ambition — qui se fera vraiment jour dans les années qui suivent — qui est celle d'inclure à l'œuvre des éléments figuratifs directement reconnaissables. A travers toutes ces sculptures, l'esprit peut retrouver une figuration sous-jacente et les œuvres elles-mêmes tendent à cette constatation ; en ce qui concerne cette œuvre, la vision est éclairée directement par la main tendue qui émerge du groupe fouillé des morceaux de bronze assemblés. La connaissance du point de figuration est ici plus évidente et conduit la vue à la reconnaissance de l'ensemble décrit. Nous le verrons, plus loin, Roel D'Haese apportera avec plus de vérité encore, dans ses constructions, des éléments de la réalité ; nous sommes pour le moment face aux prémices de son action en ce sens.

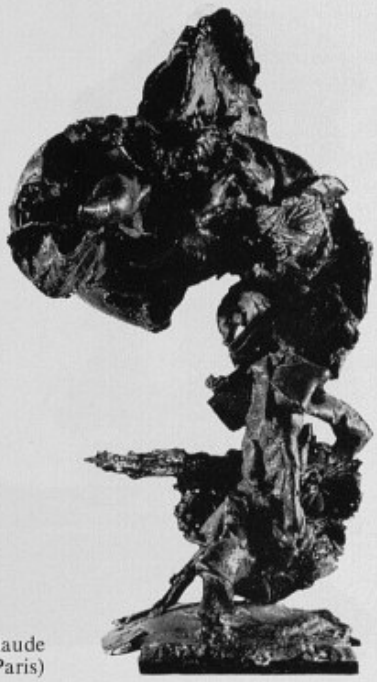
Si Roel D'Haese abandonna au fur et à mesure de la formation de ses œuvres en cire l'esprit qui le menait lorsqu'il employait le bronze dans la technique de la fonte au sable, cela est certainement en partie dû à l'expérience pratique résultant d'un nombre de créations réalisées dans cette nouvelle technique. Nous pouvons voir durant l'année 1958 combien une connaissance nouvelle acquise par un apprentissage conquis petit à petit impose son emprise sur les œuvres. A partir de cette année, D'Haese évolue réellement dans la technique de la cire perdue et rend compte dans ses sculptures des réactions et possibilités qu'elle offre.

Les œuvres datées de 1958 se distinguent par une approche plus sûre du volume construit, structuré à la base de sa formation. Il ne s'agit plus ici d'un « montage » (de même que l'on parle de collage) formé d'éléments séparés et préalablement construits, mais d'une organisation ferme d'un ensemble. L'aspect global semble importer davantage et s'impose plus nettement au regard. Le détail ne perd cependant pas tous ses droits et, quoiqu'il ne régisse plus l'œuvre entièrement, il est présent à la surface de la sculpture plus que dans le volume qui est maîtrisé par de grandes masses solides. Dans les œuvres de cette période un nouvel élément prend place, qui sera de plus en plus important par la suite : la matière de la cire vibrant sur la surface du bronze ; signe avant-coureur d'une évolution longue et de réalisations nombreuses.

Deux exemples particulièrement nets de cette tendance sont donnés par *Le grand revenant* (n° 20) et *Salomé* (n° 22). On y voit un important volume de bronze être supporté par une suite de « détails ». Cette masse s'impose au regard et développe la construction à partir d'elle, un peu par une sorte d'irradiation. C'est elle qui donne les lignes de force de la pièce et organise son accession dans l'espace. L'imposance du volume conquiert et maîtrise la fébrilité des jeux de la matière. Evidemment, un tel changement ne s'opère pas radicalement, séance tenante, sans que subsistent des traces du passé. Ainsi, *Come prima* (n° 17) et *Le sarrasin* (n° 23) seraient encore à classer parmi les pièces issues de la tendance constatée en 1957, suite logique des expériences et antécédents directs. Une fort belle pièce de 1958 reste *Le borgne* (n° 16) qui réunit les accents dont nous venons de parler et les nouveautés qui se font jour à cette époque, mais qui introduit aussi une innovation propre à cette sculpture (peut-être aussi à son titre). Après avoir construit l'ensemble de la composition en mettant en valeur un volume ovale fermé, au faîte de l'œuvre, Roel D'Haese crée une surprise troublante en donnant comme point d'intérêt non plus l'aspect de cet ovale mais l'intérieur, par une trouée dans sa surface. *Le borgne* est ainsi un œil, seulement un œil ouvert (mais ouvert veut-il dire béant ou attentif ?).

Saisissant et domptant de plus en plus les volumes dans leur ensemble, Roel D'Haese développe parallèlement une tendance qui s'esquissait en 1958. La vibration de la matière va s'amplifiant et caractérise les sculptures de l'année 1959. Il ne s'agit plus ici de vibrations sur la surface uniquement afin d'accompagner ou soutenir un volume plus important qui prend sa pleine valeur en opposition avec des superficies moins calmes. Il n'est pas plus question de « montages » créés à partir de « morceaux » préparés et réunis dans l'œuvre, la faisant vibrer de facettes multiples et parfois indépendantes. Les jeux de matière, à cette date, s'incorporent à la sculpture, au volume ; ils deviennent presque formateurs des masses, tant ils entrent dans la composition de l'œuvre. Ce sont plis et replis, en série, qui forment le volume et l'animent. Les caractères baroques se dessinent dans ce traitement qui déchiquette en partie l'œuvre pour la reconstruire ensuite palpitante, déchirée, plissée dans le bronze.

Ce travail est typique de la cire et ne pourrait être réalisé par le biais d'une autre technique (si ce n'est en surmontant d'énormes difficultés et au prix de virtuosités aussi acrobatiques qu'inutiles). Roel D'Haese l'a fort bien compris et il répond évidemment à une tendance personnelle d'expression baroque en usant du bronze de cette façon, mais il y répond d'autant plus sûrement qu'il le fait

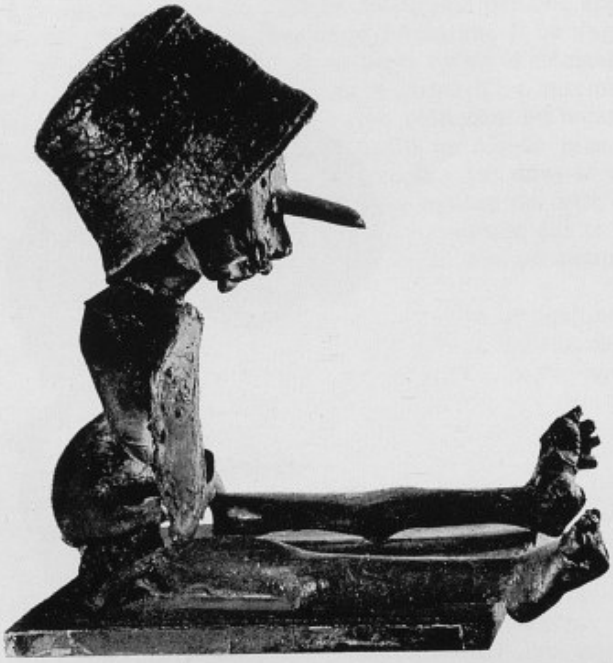


4. *Ghermoska*, 1959 (n° 27). Paris, coll. Galerie Claude Bernard. (Photo Luc Joubert, Paris)

dans une parfaite compréhension de la cire. D'Haese à cette époque fondait lui-même ses œuvres et maniait ainsi aussi bien la cire pour le modèle premier que le bronze pour la réalisation finale. On le voit, son action et son emprise sur les sculptures étaient totales. De là proviennent certainement ses connaissances et sa sensibilité, exercées au traitement complet de l'œuvre, que l'on retrouve aujourd'hui encore dans ses créations.

Elephant boy (n° 26), *The little blue man* (n° 29) et *Petit singe envoûté* (n° 30) sont trois pièces qui forment, serait-on tenté de penser, le passage vers la technique décrite plus haut. La place principale est faite à un volume bien cerné qui se campe sur une base mouvante et la domine. Différente est l'approche de *L'archange* (n° 24), *Ghermoska* (n° 27) (fig. 4) et *L'indifférent* (n° 28). Une masse importante existe là aussi mais ne s'impose plus aux détails fouillés ; elle provient d'eux et se mêle à leur avance, elle poursuit, en le reprenant, le mouvement qu'ils créent. L'importance est donnée aux travaux de la cire, aux jeux de ses plissements et à son expansion en bronze. La matière est elle-même sculpture.

Jusqu'à présent les efforts de Roel D'Haese se marquaient dans des recherches de volume, d'approche de la cire, de la matière... et ses intentions se cachaient parfois derrière un jeu formel quelque peu encombrant dans certains cas. En 1960 se situe un moment important dans l'œuvre sculpté de D'Haese, à savoir l'apport d'éléments figuratifs dans ses sculptures en bronze ; tout d'abord, ce qui frappe le plus : des emprunts faits directement à la réalité quotidienne. Roel D'Haese



5. *L'enfant prodigue*, 1960 (n° 35). Paris, coll. Claude Bernard Haim.
(Photo Luc Joubert, Paris)

introduit dans ses œuvres des paniers, des caisses, etc., qu'il inclut à la création au même titre que toute autre partie modelée en cire. Il ne s'agit pas de l'addition d'une chose à une composition donnée mais bien de la création d'un ensemble homogène où on peut reconnaître ensuite un quelconque objet. Ce fait marquera de son empreinte toutes les œuvres à venir et les chargera d'une valeur nouvelle. L'œil est attiré par ces bribes de quotidien « immortalisées » en bronze et remarque à ce moment la volonté réaliste qui se dégage de la pièce entière.

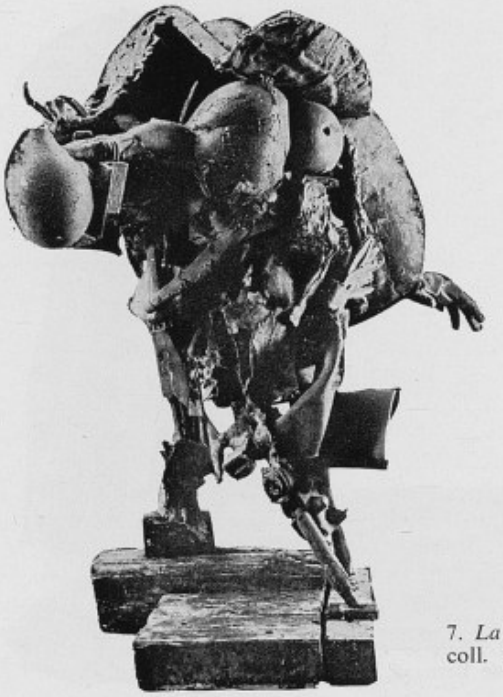
Il fallait donc un biais pour que la vision s'éclaire et que l'esprit appréhende véritablement les œuvres de D'Haese. Que l'on regarde convenablement — maintenant que cette expérience de la réalité est faite — les œuvres antérieures, « non figuratives », et on verra combien la volonté de décrire une réalité intense est présente et est proche de celle qui nous apparaît clairement maintenant. Que l'on se souvienne aussi de *Le pauvre mort* (n° 7) de 1957 chez qui on trouvait déjà une main comme appel à la reconnaissance figurative. La voie est la même qui mène Roel D'Haese à cette occupation de la réalité, et nos yeux se dessillent enfin. Il en était bien temps. La tendance précédente que nous avions remarquée — qui consiste à traiter le bronze par un apport important de matière — se perpétue en 1960 mais perd de sa force écrasante. Les jeux deviennent plus subtils et recouvrent le volume plus qu'ils ne le forment. En 1961, il semble qu'ils s'effacent de plus en plus [exemples : *Het kevermannetje* (n° 36) et *Une gueule comme Max Ernst* (n° 40)].

6. *A Lumumba*, 1961 (n° 38). Paris, coll. Galerie Claude Bernard. (Photo galerie Claude Bernard, Paris)

En 1960, un grand tournant dans l'œuvre de D'Haese s'accomplit avec *L'enfant prodigue* (n° 35) (fig. 5). C'est en effet avec netteté que l'on remarque des éléments extérieurs (du monde extérieur) entrer dans la composition de l'œuvre et conduire le spectateur. « L'aspect d'un « bonhomme » assis s'impose, sans autre justification plastique évidente que la force du style, la vigueur des formes » [10]. L'accent est alors placé sur l'ensemble où se découvrent des objets qui prennent place dans la construction du volume complet.

Nous pouvons dire que la même démarche se retrouve dans *A Lumumba* (n° 38) (fig. 6) et que là aussi des morceaux de la réalité quotidienne apparaissent nettement représentés — ou plutôt nettement repris. Cependant il y a là lieu de s'arrêter et de s'interroger sur la valeur représentative de ces objets ainsi figurés en bronze. Il est clair que aucune des choses placées et soulignées dans les sculptures ne possède que son unique fonction formelle (mais illustre par son apport, par le souvenir qu'elle crée, une réaction de l'esprit décisive en vue de l'« appréhension » de l'œuvre. Ceci est vrai pour toutes les pièces que nous avons vues jusqu'ici et pour celles à venir, mais prend avec *A Lumumba* une coloration particulièrement aiguë en raison des événements qui se rattachent à l'homme. La sculpture date de 1961

[10] J. M. Bornibus, Catalogue de l'exposition *Roel D'Haese*, Paris, Galerie Claude Bernard, 1961.



7. *La nuit de la Saint-Jean*, 1961 (n° 44). Dijon, coll. M. Evrard.
(Photo Luc Joubert, Paris)

et, à cette date, le souvenir du Congo déchiré était encore vif dans les mémoires, et partant, l'hommage au premier père de ce pays, une prise de position ouverte et manifeste. Les résonances de cette œuvre sont donc à chercher parmi l'histoire des hommes qui ont vécu la période d'indépendance du Congo, de près, parmi les positions partisanes émanant de la Belgique, de loin.

Ces années étaient décidément riches et fécondes et après *A Lumumba*, une autre œuvre importe aussi grandement : *La nuit de la Saint-Jean* (n° 44) (fig. 7). L'homme va de plus en plus s'affirmer dans les sculptures de Roel D'Haese ; nous en trouvons les traces dans les volumes qui dirigent l'imagination vers des routes où elle pourra peut-être reconnaître une main, un sein... La belle affaire s'il s'agit d'un « chaos de formes parlantes » [11], d'une femme ou d'un cheval, si nous y retrouvons l'humain, si nous y pressentons une femelle ou une monture ! Les évidences humaines qui se lèvent devant nous dans la suite des sculptures, s'accusent et forcent notre mouvement vers elles, grandissent et éclairent la vision des œuvres tout entières.

Après ces années riches en bronzes pour Roel D'Haese, il n'en apparaît plus avant 1964, date de la création de *The song of Evil* (n° 45) (fig. 8). Cette œuvre est capitale dans l'histoire de Roel D'Haese et s'y inscrit profondément, tout au

[11] P. d'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 27.

8. *The song of Evil*, 1964 (n° 45). Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

moins en ce qui concerne la progression vers elle, l'expérience terrible de sa venue au monde. Cette très grande pièce, Roel D'Haese l'a préparée, composée, fondue et soudée seul (c'est aussi la dernière qu'il fondit en son atelier). Que l'on imagine ce que pouvait être pareil combat avec la matière et le feu, et que l'on se rende compte de l'épreuve physique écrasante qu'il lui fallut supporter et surmonter. Avec cette œuvre, D'Haese a fait la preuve de ses connaissances, de son « métier », de sa technique et de sa force sur la plan artisanal ; laissons pour l'instant la lutte morale à la traîne du fondeur. De toute façon, pareil engagement n'était concevable que dans l'union de ces deux niveaux de construction de la sculpture. Car D'Haese avec cette œuvre amorce une révision essentielle de ses sculptures autant que de lui-même. Sa « manière » change et doit être autre en entrant dans ce jeu éprouvant qu'il mène vis-à-vis de l'affirmation qu'il veut faire de sa propre pensée, de sa propre réflexion et de ses impulsions.

« Depuis combien de temps n'ai-je pas vu un cheval, comment puis-je savoir où lui viennent mes épaules ? Comment connaître son odeur, comment bouge-t-il. comment est-ce qu'il respire ? Comment sa peau sent-elle sous mes doigts ? Je veux faire un cheval, un vrai. Pas simplement un cheval à la Roel D'Haese comme j'en ai des centaines dans ma tête. Mais comment réaliser une chose pareille ? Je ne suis pas un dieu » [12].

Il ne s'agissait pas ici d'une emprise du sculpteur sur la réalité afin de l'inclure dans son œuvre (comme précédemment). Pas plus ce n'était l'inverse : la réalité occupant la sculpture et s'y installant pour créer, avec l'expression personnelle, une rupture. D'Haese voulait sienne la réalité même. Il fallait passer par cette phase excessive et épuisante physiquement et moralement, pour que se libèrent les forces trop longtemps contenues dans les emprunts matériels directs reproduits dans les œuvres précédentes, pour que se situent exactement ses possibilités d'expression par rapport à la réalité extérieure et leurs réalisations dans la sculpture. Il fallait situer nettement les pouvoirs de chacun et de tous afin de les retenir ou les libérer — par la suite — au gré du sculpteur. Il fallait que *The song of Evil* existât pour permettre à Roel D'Haese de continuer sa route, pour lui permettre de connaître les effets des puissances en présence, pour lui permettre de survivre à *The song of Evil*.

Après la profonde révision de 1964 et les dures mises en question de *The song of Evil*, Roel D'Haese se lance à nouveau dans des compositions où se retrouve un esprit plus libre, libéré de ses « contraintes » passées. L'épreuve surmontée et le temps ont supprimé des obstacles à la création ; d'autres, à n'en pas douter, sont nés mais qui s'amalgament mieux dans le résultat après une telle expérience aboutie.

Nous faisons à nouveau face à une volonté de réalisme, mais différente, fondamentalement, de celle des années 1960 et 1961. Il n'est, en 1965, plus besoin d'emprunts à une réalité extérieure reconnaissable ; Roel D'Haese forge lui-même cette réalité. Après avoir conquis et exploré le monde qu'il voulait soumettre et auquel il voulait s'affronter — tout en s'offrant dans cette lutte et donation —, Roel D'Haese nous le présente tel qu'il est mais passé par le filtre de ses mains, construit,

[12] Propos rapportés par C. YPERMAN dans le catalogue de l'exposition *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1965.

9. *Diderot*, 1965 (n° 46). Coll. particulière.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

imaginé et réalisé par lui. Ce à quoi D'Haese nous confronte, ce ne sont pas des compositions de la réalité mais bien des constructions du réel tangible de sa pensée dans ses formes et ses chemins divers. Ainsi *Diderot* (n° 46) (fig. 9) qui semblerait au premier abord reproduire fidèlement le physique humain mais, à y regarder de plus près, qui montre des subtilités anatomiques inconnues. Simple jeu ? Non, reconstruction véritable de ce qui est avec ce qui paraît. C'est là une fuite et un retour constant à notre souvenir, à notre certitude, à notre hésitation.

Parfois la matière joue encore un rôle — elle semblait être délaissée — mais c'est au même titre que tout autre élément et ne prend aucunement le pas sur l'ensemble ni ne s'impose. Dans *The happy violin* (n° 47) par exemple, le volume, avant tout, est fermement constitué mais s'ouvre cependant aux plis de la cire et s'orne de ses jeux.

La qualité humaine reste constante chez D'Haese et s'il opère dans ses personnages des mutilations, des additions, etc., il ne s'en éloigne pourtant jamais. *He wants you* (n° 48) (fig. 13) a beau avoir trois pieds ou plus, ne pas posséder de bras, être muni d'une panse énorme, d'une grosse tête, de jambes grêles, il n'en demeure pas moins très élégant, très attachant, très humain quand, comme maintenant, il se dresse sur ses pointes.

Dans les dernières œuvres que nous avons prises pour étude, l'intensité dans la concrétisation de l'expression, qui faisait loi précédemment, prend encore de l'ampleur. Après avoir dominé la réalité, l'avoir travaillée et en avoir fait sa matière, D'Haese en fait son outil. Pour ne pas fournir des œuvres qui ne sont que des reflets ou des images où nous pourrions nous retrouver de toute évidence, il se sert de la réalité et nous emmène loin de la reconnaissance facile, dans les chemins qu'il recompose en tenant compte des désirs et des sentiments obscurs et retenus.

Plus qu'auparavant, les œuvres sont des volumes voulus et véritablement définis. Leur place dans la composition n'est pas seulement donnée par l'aspect formel de l'œuvre mais gagne en puissance, en qualité par une sensibilité aiguë qui accentue une valeur que seul le cœur doit voir. Nous en arrivons à une palpitante et complétive hésitation entre la satisfaction visuelle émanant des formes bien composées et la vibration de l'émotion qui s'y contient. Cette précieuse indécision du spectateur est tenue en éveil par de constantes nouveautés à découvrir dans l'œuvre et les subtilités qui s'y cachent. La cire trouve, dans ces volumes, son plein épanouissement et se découvre des valeurs réelles de finesse et de perfection dans la réalisation qui la définit en bronze. Serait-ce là une suite de l'âpreté du travail de *The song of Evil*, qui fait que D'Haese semble s'attacher plus à la cire et compléter les volumes plus strictement avant de lancer — très prudemment — ses sculptures dans le moule et le bronze ? Serait-ce parce qu'il travaille en pièces détachées (soudées ensuite) qui doivent donc avoir une grande précision et se joindre très correctement entre elles, que Roel D'Haese apporte un tel soin à l'organisation des masses et des surfaces encore en cire ? Serait-ce enfin parce qu'il ne fond plus qu'il est aussi — sinon plus — précautionneux pour les autres que pour lui-même, qui connaissait bien l'œuvre et pouvait toujours la « rattraper » ?

Il n'est pas question de prendre parti, seulement de constater une évolution. Plus qu'auparavant, les jeux sont subtils en tous points et joignent en une même pièce les matières, les volumes, le réalisme, la symbolique, la cire et le bronze, parfaitement. Pour démonstration, sans paroles, il nous faut voir *L'aviateur* (n° 52) (fig. 10), gigantesque, écrasant mais écrasé lui-même sous son inconcevable fardeau. *Le lieutenant* (n° 56) (fig. 1) et la hiérarchie qu'il porte sur la tête, sur le front, sur le corps, partout. *Le Christ de Grammont* (n° 58) (fig. 11), d'aspect réaliste ; mais ne nous y trompons pas, réalisme à la manière de *Diderot* (n° 46). Et enfin la *Petite Salomé* (n° 60) (fig. 12), offrante et nue, à notre bon — et grand — plaisir.

En ne cherchant pas l'artiste, nous avons atteint les œuvres. Les sculptures dans le temps ont découvert leurs déchirures, leurs aspirations ou révisions ; autant de remous et de bouleversements que de pièces créées. C'est bien dans un sillage mouvant que nous entraînait ce défilé ; c'est toujours à l'incertitude et le nouveau qu'en appellent les œuvres à venir de Roel D'Haese.

10. *L'aviateur*, 1966-1967 (n° 57), détail. Paris, coll. Galerie Claude Bernard.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

11. *Le Christ de Grammont*, 1968 (n° 58). Paris, coll. Galerie Claude Bernard.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

COMMENTAIRES

« Autre affaire avec D'Haese : l'extrême docilité du matériau lui permit d'introduire l'écriture automatique dans le monde du volume ».

E. JAGUER, *Roel D'Haese. Le retour de Tijl Ulenspiegel*, in : *Aujourd'hui. Art et Architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 33.

« Mais en contrepoint et en écho à ces gammes d'épouvante, répond toujours un rire aigrelet, celui de la liberté, le rire de Tijl Ulenspiegel, fol au regard des prétendus sages ».

E. JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, 1960, p. 42.

« Sans doute, s'il était possible de suggérer clairement par les mots ce que signifient les œuvres de D'Haese, elles n'auraient pas besoin d'exister ».

« Refusant de se chercher seul dans l'œuvre, il préfère donner naissance à d'autres créatures aussi résolument individuelles que lui, projections de sa personnalité et non reflet complaisamment suscité ».

J. M. Bornibus, Catalogue de l'exposition *Roel D'Haese*, Paris, 1961.

[Après les études de Roel D'Haese] « Il lui fallut la force de tout oublier et de remonter le cours de sa propre histoire afin de retrouver, comme à contre-courant, la justesse de ses premières intuitions ».

Ph. d'Arschot, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 27.

[A propos des œuvres en pierre de Roel D'Haese] « Un véritable nombre d'or, à sa mesure, à sa hauteur, restera inscrit dans la conscience du sculpteur et plus souvent encore, dans son inconscient ».

J. Dypréau, *Roel D'Haese ou l'angoisse apprivoisée*, in : *XXe siècle*, Paris, mai 1964, n° 23, p. 60.

« Il n'est donc pas surprenant que Roel D'Haese soit sculpteur comme on est puddleur ou forgeron ; qu'il élabore l'œuvre d'art avec la participation non seulement mentale de sa destination sensible, mais aussi corporelle de tous les sens mis dans une même action ».

J. Meuris, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, p. 5.

« De wereld in dit werk, zijn vormwoede, zijn religie voor het lelijke, zijn brutaliteit en tederheid, zijn vreemd aan de eigen Franse opvatting, die dikwijls de kunstenaar bepaald heeft ».

K. J. Geirlandt, *Van Calder tot Roel D'Haese*, in : *De Nieuwe Gazet*, Anvers, 27 juillet 1965.

[A propos de *The song of Evil*] « Vraiment une statue équestre. Pas un bout de bouchon agrandi à l'échelle voulue ».

F. C. Legrand, *Le chant du mal de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1965, n° XVII, p. 156.

« Puvrez zei mij « Mais c'est de la foire cela ».

Propos de Roel D'Haese rapportés par J. Walravens, *Jan Biorix*, Bruges, 1965, p. 76.

« Dommage que D'Haese nous demande encore — selon la tradition expressionniste — de communier à une histoire, à la sienne, à celle qu'il croit, naïvement, avoir illustrée ».

P. Sterckx, *A Paris : Roel D'Haese a changé*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 25 avril 1970.

« Avec son air bougon d'aristocrate à pied, Roel D'Haese nous traîne en ces lieux figés mais frémissants, glauques et surexposés, blafards, [...]. On y respire l'horreur du sang, parfois le courage du mâle, peut-être enfin la lucidité de l'homme ».

M. J. Gabszewicz, in : Catalogue de l'exposition *Roel D'Haese*, Paris, 1970.

[...] « ce devrait être simple en principe, la vérité a reçu son nom de l'homme, elle est donc en chacun d'eux. Il suffirait donc de regarder en soi ? Je ne le sais pas, mais les dessins de Roel me sont des fenêtres à travers lesquelles je peux apercevoir son âme. Un artiste ne communique vraiment que par ses œuvres ».

C. YPERMAN, in : Catalogue de l'exposition *Roel D'Haese*, Paris, 1970.

« Mijn obsessies. God. Het kwaad. De dood. Het zijn de obsessies van de Westeuropese kunst sedert eeuwen ».

Propos de Roel D'Haese rapportés par G. VAN HOOF, *Roel D'Haese na elf maanden bevrijd*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 26-27 septembre 1964, p. 9.

« Je suis malade, j'ai vu tant de mal qu'il me faut chanter un petit peu pendant que je gémis. Parce que je souffre de grands maux et peut-être est-ce tout cela qui me rend triste ».

« Je doit apprendre ce que je veux faire et ne pas me soumettre à mes mains qui me jettent trop facilement des choses sous les yeux, comme si je n'étais qu'un instrument enchanté ».

Propos de Roel D'Haese rapportés par C. YPERMAN, in : Catalogue de l'exposition *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, 1965.

« — [...] mij rangschikken ze altijd onder de expressionisten. Er is geen artist die het méér tegen de expressionisten heeft dan ik.

» — Waarom ?

» — Ik weet het niet [...] ».

Propos de Roel D'Haese rapportés par L. BEKKERS, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, p. 761.

« La sculpture, je m'en fous ».

Propos de Roel D'Haese rapportés par M. J. GABSZEWICZ, in : Catalogue de l'exposition *Roel D'Haese*, Paris, 1970.

12. *Petite Salomé*, 1969 (n° 60). Coll. particulière.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

13. *He wants you*, 1965 (n° 48). Coll. particulière.
(Photo galerie Claude Bernard, Paris)

Deuxième partie (mai 1972)

CATALOGUE des œuvres en bronze (fonte à cire perdue) de Roel D'Haese entre 1957 et 1969

Les limites de ce catalogue sont données par la XXIXe Biennale de Venise en 1958 (exposition des premiers bronzes travaillés dans cette technique) et la dernière exposition personnelle de Roel D'Haese à Paris, à la Galerie Claude Bernard en 1970. Les œuvres ainsi étudiées s'échelonnent entre 1957 et 1969. Cet ouvrage se réfère en effet aux œuvres exposées et dont il est possible de trouver la trace dans les catalogues de ces manifestations. En outre, les noms des propriétaires des œuvres ont été repris des indications données par ces catalogues. Le signe * suivant la mention d'un ouvrage, indique qu'une reproduction de l'œuvre étudiée s'y trouve. Les dimensions sont données en centimètres.

(1) CENTAURE 1957
H. 32.
Danemark, musée de Silkeborg.
Ancienne collection Asger Jorn.
Exp. : 1958, Venise, n° 83.

(2) LE DIABLE S'Y PREND MAL 1957
H. 38.
Rhode-Saint-Genèse, collection A. Niels.
Exp. : 1958, Venise, n° 82. — 1963, Bochum, non numéroté *.
Bibl. : E. JAGUER, *Roel D'Haese. Le retour de Tijl Ulenspiegel*, in : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 33. — E. JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, 1960, pp. 41-42 *.

(3) ÉRIC, L'HOMME DU NORD 1957
H. 33.
Bruxelles, collection C. D'Haese.
Exp. : 1958, Venise, n° 86. — 1965, Paris, n° 36.
Ill. : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 5 décembre 1958, n° 833, p. 4. — *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 32. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 6.

(4) LE GRAND VILAIN 1957
H. 45.
Bruxelles, collection B. Goldschmidt.
Exp. : 1958, Venise, n° 95 *. — 1960, Rotterdam. — 1965, Paris, n° 38 *.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 9. — *Scarabée*, Bruxelles, juillet 1965, n° 3, p. 8431.

(5) IK STA IN DE REGEN 1957
H. 58.
Œuvre connue aussi sous le titre de JE SUIS DANS LA PLUIE et de IL MARCHE SOUS LA PLUIE.

New York, collection J. Streep.
Exp. : 1958, Venise, n° 85 *. — 1965, New York, n° 1 *.
Ill. : *Art international. Formerly european art this month*, Lugano, Zurich, décembre 1958-janvier 1959, vol. II, n° 9-10, p. 67. — *Art in America*, New York, 1959, vol. 47, n° 3, p. 66. — *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 33 (pas de titre). — *Quadrum*, Bruxelles, 1959, n° VI, p. 85. — E. JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, 1960, p. 28. — *De Vlaamse Gids*, Anvers, juin 1960, n° 6, pp. 378-382. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 7.

(6) O SOLE MIO 1957
H. 29.
Belgique, collection particulière.
Ancienne collection E. L. T. Mesens.
Exp. : 1958, Venise, n° 93.

(7) LE PAUVRE MORT 1957
H. 90.
Appartient à l'Etat belge.
Exp. : 1958, Venise, n° 92 *. — 1959, Munich, n° 106 *. — 1960, Brême, n° 106 *. — 1964, Gand, n° 80 *. — 1966, Mons, n° 28. — 1968, Anvers, n° 92. — 1969, Bratislava, n° 25 *. — 1969, Prague, n° 25 *.
Bibl. : F. C. LEGRAND, *Le chant du mal de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1965, n° XVII, p. 156.
Ill. : *Das Kunstwerk*, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence, février 1960, p. 27. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, frontispice.

(8) PETIT DIABLE SUR PIED 1957
H. 35.
Paris, collection J.-B. Urvater.
Exp. : 1958, Venise, n° 89.

(9) PROMENADE DOMINICALE 1957
H. 53.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1958, Venise, n° 87.
Ill. : *Ons Volk*, Bruxelles, 13 octobre 1960. — P. W. SCHWARTZ, *The Hand and the Eye of the Sculptors*, New York, 1969, p. 114.

(10) ROT GEWELD 1957
H. 52.
Œuvre connue aussi sous le titre de LA FORCE CORROMPUE.
Lille, collection E. Dodeigne.
Exp. : 1957, Amsterdam, n° 59. — 1958, Venise, n° 90.

(11) STATUETTE D'ANCÊTRE 1957
H. 40.
Belgique, collection particulière.
Ancienne collection E. L. T. Mesens.
Exp. : 1958, Venise, n° 94.

(12) TENTATION 1957
H. 41.
Œuvre connue aussi sous le titre de AGNEAU MYSTIQUE.
Bruxelles, collection B. Goldschmidt.
Exp. : 1958, Venise, n° 88.
Bibl. : E. JAGUER, *Roel D'Haese. Le retour de Tijl Ulenspiegel*, in : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 33.

(13) À PROPOS D'ULYSSE 1958
H. 46.
Milan, collection particulière.
Exp. : 1959, Venise, non numéroté *. — 1959, Recklinghausen. — 1959-1960, Amsterdam.
Bibl. : J. M. BORNIBUS, *Roel D'Haese*, Paris, 1961.

(14) ARCHANGE 1958
H. 25.
Bruxelles, collection Brodzki.
Exp. : 1958, Venise, n° 96.

(15) PETIT DIABLE 1957
H. 27, L. 15, P. 15.
Signature à droite, à l'arrière : *Roel... 1957.*
Anvers, collection du Middelheim (inventaire n° 205).
Offert au Middelheim en 1963 par le comte Ph. d'Arschot qui l'acheta à l'artiste en 1958.
Exp. : 1958, Bruxelles. — 1958, Venise, n° 91. — 1965, Kampen.
Bibl. : M.-R. BENTEIN-STOELEN, *Middelheim. Catalogue de la collection*, Anvers, 1971, p. 37 *.
Ill. : *De Standaard*, Bruxelles, 30 octobre 1968, p. 11.

(16) LE BORGNE 1958
H. 42.
New York, collection M. et Mme V. Kiam.
Exp. : 1959, Venise, non numéroté. — 1959, Recklinghausen. — 1959-1960, Amsterdam. — 1961, Paris, n° 3 *. — 1965, New York, n° 3.
Ill. : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 32 (pas de titre). — F. C. LEGRAND, in : *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1960, p. 80. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 14 (détail).

(17) COME PRIMA 1958
H. 75.
Milan, collection Marinotti.
Exp. : 1959, Venise, non numéroté *. — 1959, Recklinghausen. — 1959-1960, Amsterdam. — 1961, Paris, hors catalogue *.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 15.

(18) FLEUR SYLVESTRE 1958
H. 38, L. 30, P. 20.
Paris, collection Mme du Closel.
Exp. : 1965, Paris, n° 39.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 13. — *XXe siècle*, Paris, mai 1964, n° 23, nouvelle série, p. 61.

(19) IL GESTO 1958
H. 55.
Madrid, collection Saura.
Exp. : 1959, Venise, non numéroté *. — 1959, Recklinghausen. — 1959-1960, Amsterdam. — 1961, Paris, n° 5 *.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 12.

(20) LE GRAND REVENANT 1958
H. 66.
Signature au milieu à droite : *Roel D'Haese 1958.*
Paris, collection galerie Claude Bernard.

Exp. : 1958, Venise, n° 97 *. — 1961, Paris, n° 14 *. — 1967, Grenoble. — 1967, Madrid, non numéroté *. — 1969, Bratislava. — 1970, Ancy-le-franc. — 1971, Lille.
Ill. : *XXe siècle*, Paris, Noël 1958, n° 11, nouvelle série, supplément p. 5. — M. SEUPHOR, *La sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, 1959, p. 178. — E. JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, 1960, p. 49. — *XXe siècle*, Paris, mai 1964, n° 23, nouvelle série, p. 60. — *Le Figaro littéraire*, Paris, 11-17 septembre 1967, n° 1117, p. 36.

(21) IK WORD BANG 1958
H. 73, L. 36.
New York, collection Torczyner.
Exp. : 1959, Kassel. — 1965, New York, n° 2.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. de couverture.

(22) SALOMÉ 1958
H. 25, L. 26, P. 20.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1958, Venise, n° 84. — 1959-1960, U.S.A. — 1961, Paris, n° 6. — 1965, Paris, n° 40 *. — 1967, Madrid, non numéroté. — 1971, Lille. — 1971, Montpellier.
Bibl. : E. JAGUER, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, 1960, pp. 41-42 *.
Ill. : *Art international. Formerly european art this month*, Lugano, Zurich, décembre 1959-janvier 1960, vol. II, n° 9-10, p. 67. — *Quadrum*, Bruxelles, 1959, n° VI, p. 86. — *De Vlaamse Gids*, Anvers, juin 1960, n° 6, pp. 378-382. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 8.

(23) LE SARRASIN 1958
H. 75, L. 25, P. 30.
Non signé.
Anvers, collection du Middelheim (inventaire n° 142).
Acheté par la ville d'Anvers chez l'artiste en 1958.
Exp. : 1958, Bruxelles. — 1960, Bruxelles, n° 496. — 1960, Rotterdam. — 1961, Paris, hors catalogue *. — 1964, Anvers.
Bibl. : M.-R. BENTEIN-STOELEN, *Middelheim. Catalogue de la collection*, Anvers, 1971, pp. 37-38 *.
Ill. : Lode CRAEYBECKX, *Middelheim. Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst*, Anvers, 1959, pl. 115. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. de couverture.

(24) L'ARCHANGE 1959
H. 85, L. 42.
New York, collection R. C. Scull.
Exp. : 1961, Paris, hors catalogue *.
Bibl. : Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30.
Ill. : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24, p. 33.

(25) À SON IMAGE 1959
H. 43.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1959, Padoue. — 1960, Rotterdam. — 1961, Paris, n° 7. — 1965, Paris, n° 44 *.
Ill. : *Ons Volk*, Bruxelles, 13 octobre 1960.

(26) ELEPHANT BOY 1959
H. 48.
Paris, collection particulière.
Exp. : 1960, Munich, n° 5 *. — 1961, Paris, n° 12 *.
Bibl. : Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30.

(27) GHERMOSKA 1959
H. 50.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1961, Paris, n° 1 *. — 1961-1962, Pittsburgh, n° 91 *. — 1967, Madrid, non numéroté *. — 1968, Aquila. — 1971, Lille.
Ill. : *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6. — *Goya*, Madrid, novembre-décembre 1967, n° 81, p. 191.

(28) L'INDIFFÉRENT 1959
H. 68.
Signature sur la base : *Roel D'Haese 1959.*
Paris, collection Claude Bernard Haim.
Exp. : 1960, Munich, n° 2 *. — 1960, Rotterdam. — 1960, Saint-Etienne. — 1961, Paris, n° 9 *. — 1965, Paris, n° 41 *.
Ill. : E. TRIER, *Figur und Raum*, Berlin, 1960, pl. 100.

(29) THE LITTLE BLUE MAN 1959
H. 54.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1960, Rotterdam. — 1961, Paris, n° 4 *. — 1965, Paris, n° 42 *.
Ill. : *Ons Volk*, Bruxelles, 13 octobre 1960. — *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6. — *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, ill. 7. — P. W. SCHWARTZ, *The Hand and the Eye of the Sculptors*, New York, 1969, p. 116.

(30) PETIT SINGE ENVOÛTÉ 1959
H. 50.
Collection particulière.
Exp. : 1960, Munich, n° 4 *. — 1961, Paris, n° 11 *.

(31) POUR MIEUX SE BATTRE 1959
H. 70.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1961, Paris, n° 8 *. — 1968, Aquila. — 1968, Beyrouth, Bagdad, Téhéran.

(32) QU'EST-CE QU'ON MANGE ? 1959
H. 45, L. 25, P. 30.
Bruxelles, collection M. Naessens.
Exp. : 1960, Munich, n° 3 *. — 1961, Paris, n° 10 *. — 1965, Paris, n° 43. — 1970, Mons, n° 37 *.

(33) LE ROI SALOMON 1959
H. 100.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1961, Paris, hors catalogue *. — 1967, Madrid, non numéroté *. — 1968, Aquila. — 1970, Ancy-le-Franc. — 1971, Lille. — 1971, Montpellier.
Bibl. : Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 18.

(34) ROLL MY OVER 1959
H. 59.
Dijon, collection particulière.
Exp. : 1961, Paris, n° 2 *.
Bibl. : J. M. BORNIBUS, *Roel D'Haese*, Paris, 1961.

(35) L'ENFANT PRODIGUE 1960
H. 70, L. 75.
Paris, collection Claude Bernard Haim.
Exp. : 1960, Munich, n° 6 *. — 1960, Paris, n° 8. — 1961, Paris, n° 15 *. — 1964, Vienne. — 1965, Paris, n° 45 *. — 1967, Bologne. — 1968, Ancy-le-Franc. — 1968, Anvers, n° 83.
Bibl. : J. M. BORNIBUS, *Roel D'Haese*, Paris, 1961. — G. VAN HOOF, *Roel D'Haese na elf maanden bevrijd*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 26-27 septembre 1964, p. 9. — A. WATT, *Paris commentary*, in : *Studio international*, Londres, octobre 1965, vol. 170, n° 870, p. 173 *. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 16. — *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, juillet 1965, n° 50, p. 96. — *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, ill. 6.

(36) HET KEVERMANNETJE 1960
H. 40.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1961, Paris, n° 13 *. — 1965, Paris, n° 47 *.
Bibl. : J. BULTINCK, *Roel D'Haese*, in : *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6 *.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 22.

(37) LE VIEUX GARÇON 1960
H. 100.
Paris, collection particulière.
Exp. : 1961, Paris, n° 16 *. — 1965, Paris, n° 46 *.
Bibl. : Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30.
Ill. : *XXe siècle*, Paris, mai 1964, n° 23, nouvelle série, p. 60.

(38) À LUMUMBA 1961
H. 142, L. 65.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1961, Paris, n° 20 *. — 1963, Anvers. — 1965, Paris, n° 49 *. — 1968, Bruxelles, n° 82 *. — 1969, Toulouse. — 1969, Vienne. — 1970, Ancy-le-Franc.
Bibl. : J. BULTINCK, *Roel D'Haese*, in : *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6. — Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30 *. — G. VAN HOOF, *Roel D'Haese na elf maanden bevrijd*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 26-27 septembre 1964, p. 9. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 17. — M. RHEIMS, *Catalogue Bolaffi d'art moderne. Le marché de Paris*, Turin, Paris, 1966, p. 216, ill. n° 2. — *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1970, p. 84. — A. M. HAMMACHER, *L'évolution de la sculpture moderne*, Paris, 1971, ill. n° 344.

(39) LE CASSE-NOISETTES 1961
H. 48.
Danemark, collection particulière.
Exp. : 1961, Paris, n° 17 *.
Ill. : *L'Express*, Paris, 15 juin 1961, n° 52, p. 53.

(40) UNE GUEULE COMME MAX ERNST 1961
H. 50.
New York, collection H. Torczyner.
Exp. : 1961, Paris, n° 18 *. — 1965, New York, n° 4.
Bibl. : Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30 *.
Ill. : *L'Express*, Paris, 15 juin 1961, n° 52, p. 53.

(41) HISTOIRE DE CHASSE 1961
H. 58.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1961, Paris, n° 22. — 1965, Paris, n° 48 *. — 1967, Madrid, non numéroté *. — 1968, Aquila. — 1971, Montpellier.

(42) MASQUE 1961
H. 28.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1961, Paris, n° 23.
Ill. : J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 23.

(43) UNE MESURE POUR RIEN 1961
H. 130.
Signature sur la base : *Roel D'Haese 1961.*
Paris, collection particulière.
Exp. : 1961, Paris, n° 19 *. — 1965, Paris, n° 50 *.
Ill. : *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 19 (détail). — *Phantomas*, Bruxelles, n°s 26-30, p. 153.

(44) LA NUIT DE LA SAINT-JEAN 1961
H. 135, L. 130.
Dijon, collection M. Evrard.
Exp. : 1961, Paris, n° 21 *. — 1965, Paris, n° 51 *. — 1968, Anvers, n° 84 *.
Bibl. : R. V. GINDERTAEL, *Au hasard des expositions*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 23 juin 1961, n° 942, pp. 14-15 *. — Ph. D'ARSCHOT, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3, p. 30 *. — C. YPERMAN, *Roel D'Haese*, in : *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, 1965.
Ill. : *Het 5° Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3, pp. 1-6. — J. MEURIS, *Roel D'Haese*, Bruxelles, 1964, pl. 20 (détail). — H. READ, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, 1964, ill. n° 296. — *Werk*, octobre 1965, n° 10, supplément, p. 232. — *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, ill. n° 5. — R. HUYGHE et J. RUDEL, *L'art et le monde moderne*, Paris, 1969-1970, t. II, p. 361, ill. n° 1227.

(45) THE SONG OF EVIL 1964
H. 267, L. 263, P. 85.
Signature sur la hanche du cavalier : *Roel D'Haese.*
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (inventaire n° 3038).
Acheté chez l'artiste en 1968.
Exp. : 1964-1965, Pittsburgh, n° 18 *. — 1965, Paris, n° 54 *. — 1966, Lausanne. — 1967, Venise, n° 41 *. — 1968, Anvers, n° 86 *.
Bibl. : G. VAN HOOF, *Roel D'Haese na elf maanden bevrijd*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 26-27 septembre 1964, p. 9 *. — G. BECKAERT, *Roel D'Haese in Parijs*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 8 juillet 1965, p. 7 *. — F. C. LEGRAND, *Le chant du mal de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1965, n° XVII, pp. 156-157 *. — C. YPERMAN, *Roel D'Haese. The song of Evil*, in : *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, 1965. — R. V. G., *Trois sculpteurs singuliers. César. Roel D'Haese. Tinguely*, in : *Beaux-Arts*, Bruxelles, 24 juin 1965, n° 1097, p. 10 *. — A. WATT, *Paris commentary*, in : *Studio international*, Londres, octobre 1965, vol. 170, n° 870, p. 173. — L. BEKKERS, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, pp. 756-762 *. — Y. TAILLANDIER, *De Baudelaire à la sculpture mouvante*, in : *XXe siècle*, Paris, octobre 1965, n° 26, nouvelle série, p. 47. — C. YPERMAN, *Roel D'Haese*, in : *Kontrasten 1947-1967*, Anvers, 1968, pp. 78-81. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970. — F. C. LEGRAND, *Roel D'Haese*, in : *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, 1970, p. 84. — G. HAESAERT, *Plastische kunsten. The song of Evil*, in : *Knack*, Bruxelles, 23 novembre 1971, n° 40, pp. 78-80 *. — J. BULTINCK, *De vijfde ruiter van*

de apokalyps, in : *Cyanuur*, Gand, s.d., n° 16-17, pp. 15-17 *. — J. VERBRUGGHEN, *Roel D'Haese. The song of Evil*, in : *Cyanuur*, Gand, s.d., n° 16-17, pp. 9-14 *.
Ill. : *Art News*, New York, décembre 1964, vol. 63, n° 8, p. 7. — *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 24 juin 1965. — *The Connoisseur*, Londres, septembre 1965, vol. 160, n° 643, p. 46. — M. RHEIMS, *Catalogue Bolaffi d'art moderne. Le marché de Paris*, Turin, Paris, 1966, p. 216, ill. n° 1. — *XXe siècle*, Paris, mai 1966, n° 26, nouvelle série, supplément, p. 49. — *Le Figaro littéraire*, Paris, 18-24 septembre 1967, n° 1118, p. 40. — *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 6 septembre 1967, p. 9. — *Les Muses. Encyclopédie des arts*, Paris, août 1971, vol. VI, n° 96, p. 1915 et pl. de la couverture (détail).

(46) DIDEROT 1965
H. 156, L. 60, P. 55.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1965, Paris, n° 55. — 1967, Bologne. — 1968, Anvers, non numéroté *. — 1968, Darmstadt. — 1969, Helsinki. — 1969, Tampere. — 1969, Lisbonne. — 1970, Paris, non numéroté *.
Bibl. : G. C. BUYSSE, *Roel D'Haese*, in : *La quinzaine littéraire*, Paris, 1-15 mai 1970, p. 67. — P. STERCKX, *A Paris : Roel D'Haese a changé*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 25 avril 1970.

(47) THE HAPPY VIOLIN 1965
H. 140, L. 50.
Munich, collection galerie Van de Loo.
Exp. : 1965, Paris. — 1968, New York, Toronto, Ottawa, Montreal, non numéroté *.
Bibl. : L. BEKKERS, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, pp. 762-763.
Ill. : *Art in America*, septembre-octobre 1967, vol. 55, n° 5, p. 31. — *To Day's Art*, décembre 1967, p. 11.

(48) HE WANTS YOU 1965
H. 96, L. 27, P. 27.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1967, Grenoble. — 1967, Lille. — 1968, Anvers, n° 89 *. — 1970, Paris, non numéroté *.

(49) LA MAIN 1965
H. 30, L. 23.
Appartient à l'artiste.
Exp. : 1965, Paris, n° 57. — 1966, Paris.
Bibl. : SAN LAZZARO, *La main*, in : *XXe siècle*, Paris, mai 1966, n° 26, nouvelle série, supplément, p. 32 *.
Ill. : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, février 1966, n° 52, p. 78. — *Art News*, New York, février 1966, vol. 64, n° 10, p. 44. — P. W. SCHWARTZ, *The Hand and the Eye of the Sculptors*, New York, 1969, p. 119. — Affiche de l'exposition *La Main*, 1966, Paris, galerie Claude Bernard.

(50) PORTRAIT DE MONSIEUR GOLDSCHMIDT 1965
H. 121, L. 40, P. 36.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1965, Paris, n° 56.

(51) ULYSSE 1965
H. 100, L. 100, P. 35.
Signature et date sur la base à l'arrière : *Roel D'Haese 1965.*
Belgique, collection B. de Grunne.
Exp. : 1968, Anvers, n° 88. — 1972, Bruxelles, n° 12.

Bibl. : L. BEKKERS, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, n° 8, p. 762.
Ill. : *Le Soir*, Bruxelles, 6 août 1966. — *Beaux-Arts*, Bruxelles, 24 février 1968, n° 1195, p. 15.

(52) L'ANGE 1966
H. 55, L. 35, P. 20.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1969, Bratislava. — 1970, Paris, non numéroté *.

(53) LE FOOTBALLEUR 1966
H. 100, L. 40, P. 40.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1967, Paris. — 1967, La Havane. — 1969, Helsinki. — 1969, Tampere. — 1970, Paris, non numéroté *.
Bibl. : P. STERCKX, *A Paris : Roel D'Haese a changé*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 25 avril 1970.
Ill. : *De Financieel Economische Tijd*, Anvers, 9 février 1968, p. 7.

(54) GOETHE 1966
H. 213, L. 63, P. 50.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1968, Anvers, n° 91. — 1969, Helsinki. — 1969, Tampere. — 1969, Lisbonne. — 1970, Paris, non numéroté *.
Bibl. : G. C. BUYSSE, *Roel D'Haese*, in : *La quinzaine littéraire*, Paris, 1-15 mai 1970, p. 17.

(55) LE LIEUTENANT 1966
H. 184, L. 57, P. 58.
Signature et date sur l'avant-bras droit : *Roel D'Haese 1966.*
Sur la base derrière et à gauche : *Le Lieutenant.*
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inventaire n° 7458).
Acheté à la galerie Claude Bernard à Paris en 1967.
Exp. : 1968, Anvers, n° 90. — 1969-1970, Bruxelles, n° 13. — 1971-1972, Bruxelles, n° 19 *.
Bibl. : L. D., *Roel D'Haese's Luitenant*, in : *De Nieuwe Gids*, Bruxelles, 8 octobre 1967. — P. BAUDSON, *Le Lieutenant*, in : *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Art moderne*, Bruxelles, 1969, n° 58 *. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970.
Ill. : P. W. SCHWARTZ, *The Hand and the Eye of the Sculptors*, New York, 1969, p. 109.

(56) ODALISQUE 1966
H. 112, L. 90, P. 95.
Belgique, collection A. Vandekerkoven.
Exp. : 1967-1968, Pittsburgh, n° 15.

(57) L'AVIATEUR 1966-1967
H. 250, L. 80, P. 75.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1968, Recklinghausen, n° 71 *. — 1969, Bratislava. — 1969, Helsinki. — 1969, Tampere. — 1970, Paris, non numéroté *. — 1971, Chalon-sur-Saône.
Bibl. : J. P. BALLEGEER, *Roel D'Haese*, in : *De Financieel Economische Tijd*, Anvers, 9 février 1968, p. 7. — *A travers les galeries*, in : *Le Monde*, Paris, 2 février 1968. — G. C. BUYSSE, *Roel D'Haese*, in : *La quinzaine littéraire*, Paris, 1-15 mai 1970, p. 17. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970. — K. J. GEIRLANDT, *Roel D'Haese. Alomvattende visie*, in : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 29 avril 1970. — P. STERCKX, *A Paris : Roel D'Haese a changé*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 25 avril 1970 *.

Ill. : *Les Lettres françaises*, Paris, 3 janvier-6 février 1968, p. 37. — *L'Actualité*, Paris, 16-22 avril 1970, p. 44. — *De Nieuwe Linie*, Amsterdam, 15 août 1970, p. 7 (détail).

(58) LE CHRIST DE GRAMMONT 1968
H. 140, L. 45, P. 85.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1969, Helsinki. — 1969, Tampere. — 1970, Ancy-le-Franc. — 1970, Paris, non numéroté *. — 1971, Paris.
Bibl. : M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970. — K. J. GEIRLANDT, *Roel D'Haese. Alomvattende visie*, in : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 19 avril 1970.

(59) LA MADELON 1968
H. 196, L. 116, P. 40.
Paris, collection galerie Claude Bernard.
Exp. : 1969, Avignon. — 1970, Paris, non numéroté *.
Bibl. : G. C. BUYSSE, *Roel D'Haese*, in : *La quinzaine littéraire*, Paris, 1-15 mai 1970, p. 17. — M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970. — K. J. GEIRLANDT, *Roel D'Haese. Alomvattende visie*, in : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 19 avril 1970.

(60) PETITE SALOMÉ 1969
H. 100, L. 33, P. 33.
Belgique, collection particulière.
Exp. : 1969, Lille. — 1970, Paris, non numéroté *.
Bibl. : M. J. GABSZEWICZ, *Roel D'Haese*, Paris, 1970. — K. J. GEIRLANDT, *Roel D'Haese. Alomvattende visie*, in : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 19 avril 1970.

EXPOSITIONS

Le signe * placé devant la mention d'une exposition, indique qu'aucune œuvre en bronze (fonte à cire perdue) n'apparaissait à cette manifestation. En ce qui concerne les expositions qui se sont déroulées entre 1949 et 1957, elles ne sont citées ici qu'à titre indicatif : cette période ne faisant pas, à proprement parler, partie du travail.

* 1949 : Anvers, Stedelijke Feestzaal, Meir, Art contemporain, *Salon 1949*.
* 1949 : Bruxelles, galerie Lou Cosyn, exposition personnelle.

* 1951 : Anvers, *Vierjaarlijks Salon*.
* 1951 : Anvers, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, *Biennale*.

* 1952 : Sonsbeek, *Biennale*.

* 1953 : Anvers, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, *Tweede Biennale*.
* 1953 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Prix de la jeune sculpture*.
* 1953 : São-Paulo, *Biennale*.

* 1954 : Bruxelles, galerie La Licorne, exposition de groupe.
* 1954 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Prix de la jeune sculpture*.
* 1954 : Paris, Studio Fachetti, *Phases*.

* 1955 : Leyde, Stedelijk Museum De Lakenhal, *Van Ensor tot heden* (dessins).
* 1955 : Paris, galerie Creuze, *Phases II.*
* 1955 : Regiona, *Biennale* (dessins).

* 1956 : Anvers, *Ad libitum.*
* 1956 : Dusseldorf, *Deutsche Künstlerbund* (invité étranger).
* 1956 : Lugano, *IV Mostra internazionale* (dessins).

1957 : Amsterdam, Stedelijk Museum, *Phases.*
1957 : Anvers, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, *Vierde Biennale.*
1957 : Knokke, *Esthétique d'aujourd'hui.*
* 1957 : Paris, galerie Suzanne de Conninck, *Hommage à Brancusi.*
1957 : Paris, Musée Rodin, *La jeune sculpture.*

* 1958 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Quelques artistes belges depuis Ensor.*
1958 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, exposition personnelle.
* 1958 : Bruxelles, Exposition universelle et internationale, pavillons du tourisme et de la faune congolaise.
1958 : Diest, Stedelijk Museum, *Belgische Hedendaagse Schilders.*
1958 : Paris, galerie Claude Bernard, *Exposition internationale de sculpture.*
1958 : Venise, *XXIXe Biennale.*

1959 : Kassel, *II Dokumenta 59. Kunst nach 1945.*
1959 : Munich, Haus der Kunst, *Hundert Jahre Belgische Kunst.*
1959 : Padoue, *Arte triveneta.*
1959 : Paris, Musée d'art moderne, *Salon de mai.*
1959 : Paris, galerie Claude Bernard, *Exposition internationale de sculpture.*
* 1959 : Paris, galerie Claude Bernard, exposition personnelle (dessins).
1959 : Venise, Palazzo Grassi, *Vitalia nell'arte.*
1959 : Recklinghausen, Kunsthalle, *Vitalia nell'arte.*
1959-1960 : Amsterdam, Stedelijk Museum, *Vitalia nell'arte.*
1959-1960 : U.S.A., *European Art Today.* Exposition itinérante organisée par le Mineapolis Institute of Art.

1960 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Gloires des communes belges.*
* 1960 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Œuvres d'art acquises par l'Etat en 1959.*
* 1960 : Charleroi, Palais des Beaux-Arts, *Lauréats et mentions des prix de la jeune peinture et de la jeune sculpture belges 1950-1959.*
1960 : Brême, Kunsthalle, *Hundert Jahre Belgische Kunst.*
1960 : Munich, galerie Van de Loo, *Roel D'Haese, Asger Jorn.*
1960 : Paris, Musée d'art moderne, *XVIe Salon de mai.*
* 1960 : Reims, galerie André Droulez, exposition personnelle (dessins).
1960 : Rotterdam, *Rotterdamsche Kunstkring.*
1960 : Saint-Etienne, Musée, *Cent sculpteurs de Daumier à nos jours.*
1960 : Turin, galleria Galatea, exposition personnelle.

* 1961 : Paris, Musée d'art moderne, *Dessins belges de James Ensor à nos jours* (dessins).
1961 : Paris, galerie Claude Bernard, exposition personnelle.
1961-1962 : Pittsburgh, Carnegie Institute, *International Exhibition of Contemporary Paintings and Sculpture.*

* 1962 : Cologne, galerie Zwinner, exposition personnelle (dessins).
* 1962 : La Haye, Haags Gemeentemuseum, *Belgische schilderkunst 1945-1962.*
1962 : Paris, galerie de l'Université, *Phases.*
* 1962 : Paris, galerie Claude Bernard, exposition personnelle (dessins et gravures).

1963 : Anvers, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim. *Zevende Biennale.*
1963 : Bochum, Städtische Kunstgalerie, *Profile II. Belgische Kunst Heute.*
* 1963 : Gand, *Forum.*
* 1963 : Paris, Musée d'art moderne, *XIXe Salon de mai.*

1963 : Paris, galerie Claude Bernard, *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Ipousteguy.*
* 1963 : Stuttgart, Württ. Kunstverein, *Belgische Künstler von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. Malerei - Graphik - Plastik.*

1964 : Anvers, Stedelijke Feestzaal, *Stedelijk technisch onderwijs.*
1964 : Gand, Museum voor Schone Kunsten, *Figuratie - Defiguratie. De menselijke figuur sedert Picasso.*
* 1964 : Gand, galerie Kaleïdoskoop, exposition personnelle (gravures).
1964 : Vienne, Musée du XXe siècle, *Chefs-d'œuvre de la sculpture moderne.*
1964-1965 : Pittsburgh, Carnegie Institute, *International Exhibition of Contemporary Paintings and Sculpture.*

1965 : Kampen, *75 Jaar Vlaamse Kunst.*
1965 : New York, Finch College Museum of Art, *Art from Belgium.*
1965 : Nice, Palais de la Méditerranée, *Jeux, sports, jeunesse.*
1965 : Paris, Musée des arts décoratifs, *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely.*
1965 : Paris, Musée d'art moderne, *Connaissance des arts plastiques contemporains.*
1965 : Paris, Musée d'art moderne, *Un groupe 65.*
1965 : Tokyo, Biennale.

* 1966 : Amersfoort, exposition de groupe (dessins).
1966 : Arnhem, *Sonsbeek 66.*
1966 : Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, *IIe Salon international des galeries pilotes.*
1966 : Lisse, *Keukenhof 66.*
1966 : Mons, Musée des Beaux-Arts et parc du Waux-hall, *Sculpteurs belges et leurs dessins.*
1966 : New York, exposition itinérante organisée par le Guggenheim Museum.
1966 : Paris, *Salon de mai.*
1966 : Paris, galerie Claude Bernard, *La main.*

1967 : Bologne, Palazzo d'Accursio, *Il tempo dell'imagine.*
* 1967 : Darmstadt, Musée, *Ire Internationale de dessins* (dessins).
1967 : Grenoble, Musée, exposition de groupe.
1967 : La Havane, *Salon de mai* (repris en partie de Paris).
1967 : Lille, galerie Nord, *Figures.*
1967 : Madrid, galerie Juana Mordo, *Tres escultores : César, Roel D'Haese, Ipousteguy.*
1967 : Montréal, exposition universelle et internationale.
1967 : Paris, *Salon de mai.*
1967 : Paris, galerie Claude Bernard, *Le portrait.*
1967 : Bois-le-Duc, *Hulde aan Bosch.*
1967 : Venise, Palazzo Grassi, *Campo vitale.*
1967-1968 : Pittsburgh, Carnegie Institute, *International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture.*

1968 : Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Kontrasten 47-67.*
1968 : Beyrouth, Bagdad, Téhéran, exposition itinérante, *Art belge contemporain.*
1968 : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *40 ans d'art vivant. Hommage à Robert Giron.*
1968 : Darmstadt, Kunstreferent, *Bild des Menschen.*
1968 : Lille, galerie Nord, *Trois sculpteurs.*
1968 : New York, The Solomon Guggenheim Museum ; Toronto, Art Gallery of Ontario ; Ottawa, The National Gallery of Canada ; Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, *Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from twenty Nations.*
1968 : Paris, galerie Claude Bernard, exposition personnelle (dessins et *L'Aviateur*).
1968 : Recklinghausen, Städtische Kunsthalle, *Reiche des Phantastischen.*
* 1968 : Saint-Etienne, Musée d'art et d'industrie, *Aspect de la figuration depuis la guerre.*

1969 : Avignon, exposition de groupe au festival.
1969 : Bratislava, Musée, *Sculptures des parcs de Piestary.*
1969 : Bratislava, Slovenská národná galéria, *Súčasné belgické umenie.*
1969 : Helsinki, Musée, *Arts 69.*

* 1969 : Lausanne, *Dessins de sculpteurs* (dessins).
1969 : Lille, galerie Nord, *Figures.*
1969 : Lisbonne, *Sculpture belge contemporaine.*
* 1969 : Nice, *Dessins de sculpteurs* (dessins).
1969 : Prague, Národní galerie, *Moderní belgické umění.*
1969 : Tampere, Musée, *Arts 69.*
1969 : Toulouse, Centre culturel, exposition de groupe.
1969 : Vienne, *Wiener secession.*
1969-1970 : Bruxelles, Musée d'art moderne, *Portraits et perspectives.*

1970 : Ancy-le-Franc, Château, exposition de groupe.
* 1970 : Lausanne, Musée des arts décoratifs, *Reflets des galeries pilotes* (dessins).
1970 : Mons, Musée des Beaux-Arts, *Réouverture du musée.*
1970 : Paris, galerie Claude Bernard, exposition personnelle (dessins et sculptures).

* 1971 : Anvers, Lens Fine Art, exposition personnelle.
1971 : Chalon-sur-Saône, *Inauguration de la maison de la culture.*
1971 : Lille, galerie Nord, *Roel D'Haese.*
1971 : Montpellier, Centre culturel du Languedoc, *Sculpture contemporaine.*
1971 : Paris, Musée Rodin, *IVe exposition internationale de sculpture contemporaine.*
1971-1972 : Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Acquisitions récentes.*

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

1956 — F. C. Legrand, *Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1956, n° 11.

1958 — Ph. d'Arschot, *Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, décembre 1958-janvier 1959, vol. II, n° 9-10.
— R. V. Gindertael, *Une exposition nouvelle de Roel D'Haese : Tôle et cuivre*, in : *Germinal*, Bruxelles, 20 avril 1958.
— F. C. Legrand, *Expo. 58. Regards sur l'art moderne. Présence des monstres*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1958, n° V.
— L. L. Sosset, *Fers forgés et cires perdues de Roel D'Haese ouvrent les portes d'un univers lyrique*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 5 décembre 1958, n° 833, p. 4.
— J. Walravens, *Roel D'Haese*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 6-24 décembre 1958.

1959 — J. F. Chabrun, *Van Gogh à Aix, Roel D'Haese à Paris : une certaine parenté dans la tradition*, in : *L'Express*, Paris, 15 octobre 1959, n° 435.
— L. Craeybeckx, préface de *Middelheim. Openluchtmuseum voor beeldhouwkunst*, Anvers, 1959.
— J. Fitzsimmons, *Space and the Image in Art (à propos of the 29th biennale of Venice)*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1959, n° VI.
— E. Jaguer, *Roel D'Haese. Le retour de Tijl Ulenspiegel*, in : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, décembre 1959, n° 24.
— M. Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel, Edition du Griffon, 1959.

1960 — W. M. De Vidts, *Roel D'Haese*, in : *Ons Volk*, Bruxelles, 13 octobre 1960.
— E. Jaguer, *Sculpture 1950-1960. Poétique de la sculpture*, Paris, Le Musée de poche, 1960.
— F. C. Legrand, *Roel D'Haese*, in : *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, F. Hazan, 1960.

— E. Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1960.
— J. Walravens, *Dessins de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1960, n° VIII.
— C. Yperman, *Roel D'Haese. Asger Jorn*, Munich, galerie Van de Loo, 1er octobre-1er novembre 1960.

1961 — J. M. Bornibus, *Roel D'Haese*, Paris, galerie Claude Bernard, juin-juillet 1961 (textes français et néerlandais).
— J. Bultinck, *Roel D'Haese*, in : *Het 5e Wiel*, Gand, septembre-octobre 1961, n° 3.
— C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, Londres, Faber and Faber, 1961 ; a revised and enlarged edition.

1962 — G. Gepts, *La sculpture en Belgique*, Anvers, Helios, 1962. Existe aussi en néerlandais sous le titre : *Beeldhouwkunst in België*.
— R. B., *Roel D'Haese*, in : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, novembre 1962, n° 39.

1963 — J. D. Rey, *Les dessins de Roel D'Haese*, in : *Jardin des arts*, Paris, décembre 1963, n° 97-98.
— A. Watt, *Paris Commentary*, in : *Studio international*, Londres, septembre 1963, vol. 166, n° 845.

1964 — Ph. d'Arschot, *La sculpture de Roel D'Haese*, in : *Art international*, Lugano, Zurich, avril 1964, vol. VIII, n° 3.
— J. Dypréau, *Roel D'Haese ou l'angoisse apprivoisée*, in : *XXe siècle*, Paris, mai 1964, n° 23.
— J. Meuris, *Roel D'Haese*, Bruxelles, Meddens, 1964 (Monographies de l'art belge).
— H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1964.
— G. Van Hoof, *Roel D'Haese na elf maanden bevrijd*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 26-27 septembre 1964.
— C. Wentinck, *Geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst*, Utrecht-Anvers, Prisma boeken, 1964.

1965 — M. Eemans, *Le sculpteur Roel D'Haese*, in : *Scarabée*, Bruxelles, juillet 1965, n° 3.
— K. J. Geirlandt, *Van Calder tot Roel D'Haese*, in : *De Nieuwe Gazet*, Anvers, 27 juillet 1965.
— F. C. Legrand, *Le chant du mal de Roel D'Haese*, in : *Quadrum*, Bruxelles, 1965, n° XVII.
— R. V. G., *Trois sculpteurs singuliers : César, Roel D'Haese, Tinguely*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 24 juin 1965.
— G. Schurr, *Three Contemporary Sculptors*, in : *The Connoisseur*, Londres, septembre 1965, vol. 160, n° 643.
— J. Walravens, *Jan Biorix*, Bruges, Ed. du Galge, 1965.
— C. Yperman, *Roel D'Haese. The song of Evil*, in : *Trois sculpteurs : César, Roel D'Haese, Tinguely*, Paris, Musée des arts décoratifs, juin-septembre 1965.
— *L'enfant prodigue*, in : *Aujourd'hui. Art et architecture*, Paris, juillet 1965, n° 50.

1966 — L. Bekkers, *Gesprek met Roel D'Haese*, in : *Streven*, Louvain, mai 1966, deel II, n° 8.

1967 — L. D., *Roel D'Haese's Luitenant*, in : *De Nieuwe Gids*, Bruxelles, 8 octobre 1967.
— P. Mazars, *Grenoble. L'avant-garde combat. L'arrière-garde ne se rend pas*, in : *Le Figaro littéraire*, Paris, 11-17 septembre 1967, n° 1117.
— P. Mazars, *L'avant-garde au palais*, in : *Le Figaro littéraire*, Paris, 18-24 septembre 1967, n° 1118.
— *Tres escultores : César, Roel D'Haese, Ipousteguy*, Madrid, galeria Juana Mordo, 8 novembre-2 décembre 1967.

1968 — J. P. Ballegeer, *De « Aviateur » van Roel D'Haese verovert Parijs*, in : *De Financieel Economische Tijd*, Anvers, 9 février 1968.
— J. Paget, *Roel D'Haese. Dessins*, Paris, galerie Claude Bernard, janvier 1968.
— G. Weelen, *Roel D'Haese*, in : *Les Lettres françaises*, Paris, 3 janvier-6 février 1968.
— S. Young, *Contrastes 47-67*, in : *Synthèses*, Bruxelles, avril 1968, n° 262.
— C. Yperman, *Roel D'Haese*, in : *Kontrasten 1947-1967. Schilderkunst in België*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 18 février-12 mai 1968.

1969 — P. Baudson, *Roel D'Haese, Le Lieutenant*, in : *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. Art moderne*, Bruxelles, 1969. Edition française et néerlandaise.
— Ph. Roberts-Jones, préface de *Portraits et perspectives. Le monde de l'artiste vu par le photographe*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 14 novembre 1969-25 janvier 1970. Photographies de Suzy Embo et Jacques Evrard.
— P. W. Schwartz, *The Hand and the Eye of the Sculptors*, New York-Washington-Londres, F. A. Praeger, 1969.

1970 — B. Brouwers, *Gesprek met beeldhouwer Roel D'Haese uit België. « Een kunstenaar is iemand die primitief gebleven is »*, in : *De Nieuwe Linie*, Amsterdam, 15 août 1970.
— G. C. Buysse, *Roel D'Haese*, in : *La quinzaine littéraire*, Paris, 1-15 mai 1970.
— M. J. Gabszewicz et C. Yperman, *Roel D'Haese. Sculptures et dessins*, Paris, galerie Claude Bernard, avril 1970.
— K. J. Geirlandt, *Roel D'Haese. Alomvattende visie*, in : *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 19 avril 1970.
— F. C. Legrand, *Roel D'Haese*, in : *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, F. Hazan, 1970.
— P. Sterckx, *A Paris : Roel D'Haese a changé*, in : *Les Beaux-Arts*, Bruxelles, 25 avril 1970.

1971 — M. R. Bentein-Stoelen, *Middelheim. Catalogue de la collection*, Anvers, 1971. Traduit par W. Meuwissen.
— F. d. V., *Roel D'Haese*, in : *Kunst en Cultuur*, Bruxelles, 28 octobre 1971, n° 20.
— G. Haesaert, *Plastische kunst : « The song of Evil »*, in : *Knack*, Bruxelles, 23 novembre 1971, n° 40.
— R. H. Marijnissen, *Roel D'Haese verliefd op het materiaal*, in : *De Standaard*, Bruxelles, 3 octobre 1971.
— J. Meuris, *D'Haese en or*, in : *Industrie*, Bruxelles, octobre 1971, n° 10.
— L. Van Muylder, *Roel D'Haese*, in : *De Nieuwe Gazet*, Anvers, 3 octobre 1971.

s.d. — J. Bultinck, *De vijfde ruiter van de apokalyps*, in : *Cyanuur*, Gand, s.d., n° 16-17.
— J. Bultinck, *Roel D'Haese*, in : *Cyanuur*, Gand, s.d., n° 16-17.
— J. Verbrugghen, *Roel D'Haese : « The song of Evil »*, in : *Cyanuur*, Gand, s.d., n° 16-17.

ROEL D'HAESE. DE WEGEN VAN DE ARBEID

De auteur wil pogen Roel D'Haeses kunstenaarsschap te benaderen, niet langs de biografische gegevens maar wel gaande van werk tot werk, i.c. 's kunstenaars bronzen beelden, en met meer aandacht voor hun opeenvolging dan wel voor de gebeurtenissen die hun ontstaan bepaalden of begeleidden, evenals voor de procédés waardoor de techniek van de beeldhouwer geraffineerder werd.

Roel D'Haeses kunst ontwikkelde zich inderdaad meer op basis van zijn omgang met de verschillende materies dan op die van zijn overigens langdurige opleiding. De materialen hierbij waren : steen, waarin hij bedachtzame afwerking, vorm- en lijnzuiverheid betrachtte, later ijzer en ijzerplaat, waarin zijn energie zich nerveus en snel leek te ontladen, evenals hout waaraan hij stielvaardig volumes en golvende bewegingen ontlokte. In 1954 wendde hij voor het eerst brons aan, eerst in zandsteen gegoten, nadien, sedert 1957, in verloren vorm. Roel D'Haese vervaardigde ook juwelen en een vijftigtal goudsculpturen en is tevens een vruchtbaar tekenaar.

Dieper wordt dan ingegaan op D'Haeses bronswerk in verloren vorm. De adoptie van deze giettechniek oefende invloed uit op zijn vormgeving doch betekende geen breuk met wat vooraf was gegaan. Dit voor hem nieuwe gietprocédé paste hij het eerst toe in een reeks kleinere werken, samengesteld uit aaneengesoldeerde gegoten elementen en hierdoor veelal „barok" van inspiratie. De auteur bespreekt gaandeweg de voornaamste verwezenlijkingen van de kunstenaar en schetst de evolutie in conceptie en uitzicht. Zo onderscheiden de beelden uit 1958 zich reeds als hecht georganiseerde gehelen en vertonen reeds het later karakteristiek blijvend detail van de op het bronsoppervlak trillende was. Deze trilling in de materie wordt allengs benadrukt en opgenomen in de volumewerking en de compositie, en is kenmerkend voor de werkstukken uit 1959. Het gaat hier om een zeer persoonlijk-expressieve en barokke behandeling van het brons waarin de beeldhouwer toen nog eigenhandig zijn beelden goot. In *Ghermoska* (afb. 4) daarentegen is de massa-werking van het geheel het resultaat van de bewegingen der vormdetails. Hier is, aldus de auteur, de materie zelf sculptuur.

Het jaar 1960 brengt in D'Haeses bronzen de invoering van figuratieve elementen, ontleningen aan de alledaagse werkelijkheid : korven, kisten enz., met het beeld tot één geheel versmolten. Het oog wordt aldus getroffen door flarden in brons vereeuwigde werkelijkheid. De vroegere zin voor zuivere materiebewerking is niet geheel verdwenen maar is minder dwingend en treedt zelfs geheel terug in 1961. *De Verloren Zoon* (afb. 5) belichaamt het keerpunt in deze evolutie, en ook in *Voor Loemoemba* (afb. 6) van 1961 ziet men voorbeelden van deze ontleningen aan de werkelijkheid. In *St.-Jansnacht* (afb. 7) vertonen de volumes humaner vormen, „sprekende vormen" waarin men „het wijfje of het rijdier vermoedt".

Voor Roel D'Haeses oeuvre is 1964 dan het jaar van *The song of Evil* (Antwerpen, Kon. Museum voor Schone Kunsten, afb. 8), het laatste stuk dat hij in het eigen atelier goot, een kunstambachtelijke prestatie, waarin hij, volgens de auteur, „zich de werkelijkheid zelf eigen wil maken".

Na 1964 duikt weer een wil tot realisme op, doch de ontleningen aan een uitwendige realiteit maken plaats voor een zelfgesmede werkelijkheid. *Diderot* bijvoorbeeld (afb. 9) is als een constructie van realiteit, en de menselijke lichamelijkheid vertoont er ongekende anatomische subtiliteiten, een echte reconstructie van wat is met dat wat schijnt te zijn. De menselijke kwaliteit blijft constant, zelfs daar waar Roel D'Haese verminkt of toevoegt zoals in *He wants you* (afb. 13).

In de jongste der besproken werken bespeurt de auteur een nog intenser concretisering van de uitdrukkingskracht en meer nog dan voorheen verschijnen zij als gewilde en welbepaalde volumes waarin emotie trilt. Als voorbeelden worden hier geciteerd en ontleed : *De vliegenier* (afb. 10), *De Christus van Geraardsbergen* (afb. 11), *De kleine Salome* (afb. 12) en *De luitenant* (Brussel, Kon. Musea voor Schone Kunsten van België, afb. 1). De meeste der behandelde beelden behoren toe aan de Galerie Claude Bernard te Parijs.

De evolutieschets wordt gevolgd door een selectie uitspraken van de kunstenaar, een catalogus van zijn bronswerk (verloren vorm) ontstaan tussen 1957 en 1969, een lijst van tentoonstellingen en een beknopte bibliografie.

La vie des Musées · 1973 · Het leven der Musea

IN MEMORIAM

Les Musées tiennent à rendre hommage à la mémoire de M. Théo LEFÈVRE, ministre d'Etat et membre du Conseil d'Administration des Amis des Musées, décédé en 1973.

Non seulement les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, mais aussi toutes les autres institutions scientifiques de l'Etat, lui doivent une profonde reconnaissance. C'est en effet grâce à son dynamisme et à l'importance qu'il accordait dans la vie de la nation à la recherche scientifique et à la culture que ces institutions furent dotées, à son initiative, en 1965 lorsqu'il était Premier Ministre, d'un statut particulier.

De Musea staan er op hulde te brengen aan de nagedachtenis van de Heer Theo LEFÈVRE, Minister van State en lid van de Beheerraad van de Vrienden van de Musea, overleden in 1973.

Niet enkel de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België maar ook alle andere wetenschappelijke inrichtingen van de Staat zijn hem diepe erkentelijkheid verschuldigd. Het was inderdaad dank zij zijn stuwkracht en zijn belangstelling voor de rol van de cultuur en van het wetenschappelijk navorsingswerk in het leven van de natie, dat, op zijn initiatief, voor deze instellingen in 1965, ten tijde van zijn Eerste-Ministerschap, een speciaal statuut werd uitgewerkt.

EXPOSITIONS

REINHOUD.
SCULPTURES/DESSINS
1958/1972
23 février - 25 mars 1973

Exposition de trente sculptures en métal de Reinhoud D'Haese (°1928), exemplaires uniques datant des années 1958-1972, ainsi que trente-quatre dessins à l'encre postérieurs à 1961 et une dizaine d'importantes lithographies en couleur des années 1964-1971. L'exposition était organisée avec la collaboration du Ministère de la Culture néerlandaise. L'étalement dans le temps des pièces exposées, appartenant principalement — à l'exception de celles des Musées royaux de Bruxelles et d'Anvers — à des collections privées belges et étrangères, à la Galerie de France à Paris et à l'artiste lui-même, a

TENTOONSTELLINGEN

REINHOUD.
BEELDHOUWWERK/TEKENINGEN
1958/1972
23 februari - 25 maart 1973

Tentoonstelling van een dertigtal metaalsculpturen van Reinhoud D'Haese (°1928), enigste exemplaren daterend uit de jaren 1958-1972, evenals van zowat vierendertig inkttekeningen daterend van na 1961 en een tiental belangrijke kleurlitho's ontstaan tussen 1964 en 1971, georganiseerd met de medewerking van het Ministerie van Nederlandse Cultuur. De spreiding in de tijd van de getoonde stukken, toebehorend, behalve aan de Koninklijke Musea te Brussel en te Antwerpen, voornamelijk aan binnen- en buitenlandse privé-verzamelaars, aan de Galerie de France te Parijs en aan de kunste-

permis d'offrir un panorama de l'évolution artistique de Reinhoud, de son cheminement dans le royaume de l'étrange. Ses monstres tourmentés, ses gnomes contournés, arrière-cousins de ceux de Bosch, parlent un langage plastique propre et poussent des cris rauques de mort et d'hallucination.

Catalogue : *Reinhoud.* — Essai introductif de L. de Heusch. *Préface* de Ph. Roberts-Jones. Notices de P. Baudson. Non paginé (44 p.), fig., bibliographie.

naar zelf, maakte dat een overzicht werd geboden van Reinhouds artistieke ontwikkeling, van zijn dwalen in het rijk van het vreemdsoortige. Zijn getormenteerde monsters, zijn verhakkelde gedrochten, achterneven van die van Bosch, spreken een onvervreemdbaar eigen plastische taal, stoten rauwe kreten uit van dood en hallucinatie.
Catalogus : *Reinhoud.* — Inleidend essay door L. de Heusch. *Ten geleide* door Ph. Roberts-Jones. Catalogusnota's door P. Baudson. Niet gepagineerd (44 blz.), afb., bibliografie.

LE LEGS TOURNAY-SOLVAY

9 mars - 15 avril 1973

Exposition rendant hommage au mécénat de Monsieur et Madame Emile Tournay-Solvay, décédés respectivement en 1958 et en 1972 et qui, après le don en 1930 d'un *Portrait d'homme* de Verspronck, léguèrent au Musée seize tableaux importants. Il s'agit pour le département d'art ancien, d'un petit *Paysage* de Jean Brueghel, une esquisse du *Triomphe de l'Eucharistie* de Rubens, l'esquisse des *Vertus Théologales* de Tiepolo, le *Portrait de Lady Mary Douglas* de Reynolds, un *Paysage classique* d'Hubert Robert. Pour le département d'art moderne, *Les hauteurs de Sèvres* de Corot, un dessin et une aquarelle de Madou, deux *Marines* de Clays, *Bords de l'Oise* de Daubigny, une aquarelle de Jongkind, *Anneke de Zandvoort* d'Israëls, *Deux jeunes femmes et un chien dans un parc* de Monticelli et deux natures mortes de Henri De Braekeleer, *L'habit rouge* et *Le globe terrestre*. Ces œuvres viennent heureusement compléter certains ensembles comme ceux des esquisses de Rubens ou des peintures de De Braekeleer ; elles renforcent d'autre part le caractère international de nos collections.

Catalogue : *Le legs Tournay-Solvay.* — Rédaction : M.-J. Chartrain-Hebbelinck et W. Laureyssens. *Introduction* de Ph. Roberts-Jones. 17 notices avec bibliographie, 35 p., ill.

HET LEGAAT TOURNAY-SOLVAY

9 maart - 15 april 1973

Huldetentoonstelling aan het mecenaat van de Heer en Mevrouw Emile Tournay-Solvay, respectievelijk overleden in 1958 en 1972, die, na in 1930 een *Herenportret* van Verspronck te hebben geschonken, aan het Museum zestien belangrijke schilderijen legateerden. Wat het Departement Oude Kunst betreft gaat het om een klein *Landschap* van Jan Brueghel, een schets van de *Triomf van de Eucharistie* door Rubens, een schets van *De Goddelijke Deugden* door Tiepolo, het *Portret van Lady Mary Douglas* door Reynolds, een *Klassiek landschap* door Hubert Robert. Het Departement Moderne Kunst kreeg *Op de hoogten van Sèvres* door Corot, een tekening en een akwarel door Madou, twee *Zeegezichten* door Clays, *De oevers van de Oise* door Daubigny, een akwarel door Jongkind, *Anneke van Zandvoort* door Israëls, *Twee jonge vrouwen en een hond in een park* door Monticelli en twee *Stillevens* door Henri De Braekeleer, *Het rode habijt* en *De wereldbol*. Deze werken vervolledigen op gelukkige wijze sommige onzer ensembles zoals de Rubensschetsen of de schilderijen van De Braekeleer en versterken anderzijds het internationaal karakter van onze verzameling.
Catalogus : *Het Legaat Tournay-Solvay.* — Redactie : M.-J. Chartrain-Hebbelinck en W. Laureyssens. *Inleiding* door Ph. Roberts-Jones. 17 notities met bibliografie, 35 blz., geïllustreerd.

DE GUSTAF WAPPERS À HENRI LEYS

30 mars - 6 mai 1973

A travers un ensemble sélectionné de quelque soixante-quinze peintures de chevalet,

VAN GUSTAF WAPPERS TOT HENRI LEYS

30 maart - 6 mei 1973

Doorheen een ensemble van zowat vijfenzeventig uitgelezen chevaletstukken werd ge-

l'exposition visait à offrir un aperçu esthétique homogène et répondant aux critères historiques, de l'école romantique belge, école qui porta le flambeau de la renaissance artistique nationale dans le premier demi-siècle de l'existence de l'Etat belge indépendant. Une activité picturale plus intime se manifeste dans les œuvres d'artistes connus en leur temps, pour leurs grandes compositions historiques ou autres, et dépréciés depuis lors, tels Gustaf Wappers, Louis Gallait, Nicaise De Keyser, Antoine Wiertz ou Charles Verlat, de même que dans les charmants tableaux de genre de Ferdinand De Braekeleer, Charles De Groux, Jean-Baptiste Madou, Jean Portaels, Eugène Verboeckhoven ou Florent Willems ; il faut citer enfin les évocations historiques, imaginées et empreintes d'une forte personnalité, de Henri Leys. Tout cela donne au romantisme pictural — postérieur d'au moins une génération à celui des pays avoisinants — ses accents réels, qui retentissent des échos des meilleures traditions des anciens Pays-Bas, dans une vision intimiste-réaliste et une expression purement picturale.

Catalogue : *De Gustaf Wappers à Henri Leys. Quelques maîtres romantiques de l'école belge.* — Texte introductif *Il y a romantisme et romantisme*, de A. A. Moerman. *Préface* de Ph. Roberts-Jones. 52 p., 4 fig. couleurs, ill., avec bibliographie.

poogd een esthetisch homogeen en kunsthistorisch verantwoord overzicht te geven van de romantische schilderschool in België, schilderschool die de draagster is geweest van de nationale artistieke heropleving tijdens de eerste halve eeuw van het bestaan van de onafhankelijke Belgische staat. In het intiemere schilderwerk van destijds voornamelijk om hun groots opgezette historische en andere composities Europees befaamde doch sedertdien eerder gedeprecieerde kunstenaars als Gustaf Wappers, Louis Gallait, Nicaise De Keyser, Antoine Wiertz of Karel Verlat, evenals in charmante genretaferelen van o.m. Ferdinand De Braekeleer, Charles De Groux, Jean-Baptiste Madou, Jan Portaels, Eugène Verboeckhoven of Florent Willems en tenslotte ook in de verdroomde en sterk persoonlijke historische evocaties van Henri Leys, bleek ten onzent de picturale romantiek, zij het minstens één generatie later dan in de omringende landen, onmiskenbaar eigen accenten te zijn gaan bezitten, accenten die echo's bevatten van de beste tradities der oude Nederlanden op het stuk van intimistisch-realistische visie en zuiver schilderkunstige vormgeving.
Catalogus : *Van Gustaf Wappers tot Henri Leys. Enkele Belgische meesters uit de Romantiek.* — Inleidende tekst *Romantiek en Romantiek*, door A. A. Moerman. *Ten geleide* door Ph. Roberts-Jones. 52 blz., 4 kleurpl., geïllustreerd, met bibliografie.

DE INGRES À PAUL DELVAUX

17 mai - 1er juillet 1973

Exposition d'œuvres des peintres, sculpteurs et graveurs, membres de l'Académie Royale de Belgique, organisée avec le concours du Ministère de la Culture Française et en collaboration avec la Bibliothèque Royale Albert Ier — qui exposait dans ses salles la section graphique — à l'occasion du deuxième centenaire de la fondation, par Marie-Thérèse, de l'Académie qui joua un rôle si important dans la vie intellectuelle et artistique de nos régions. Sur les cent soixante-cinq artistes — académiciens belges ou étrangers — représentés, cent cinq étaient inscrits à l'inventaire des Musées royaux ; des œuvres furent par ailleurs empruntées aux collections de musées belges et étrangers. On pouvait y dénombrer une petite centaine de peintres, allant de Ingres à Landuyt, et quelque quarante-quatre sculpteurs, allant de François Rude à Nat Neujean. Dans l'ensemble, une impressionnante gale-

VAN INGRES TOT PAUL DELVAUX

17 mei - 1 juli 1973

Tentoonstelling van werken door kunstschilders, beeldhouwers en graveurs, leden van de Académie Royale de Belgique, ingericht met de steun van het Ministerie van Franse Cultuur en in samenwerking met de Koninklijke Bibliotheek Albert I die in haar zalen het grafische gedeelte onderbracht, dit alles ter gelegenheid van de tweehonderdste verjaring van de oorspronkelijke stichting door Maria-Theresia van genoemde academie, het voor het intellectueel en artistiek leven in onze gewesten uitzonderlijk belangrijk geleerd genootschap. Van de honderd vijfenzestig binnen- en buitenlandse kunstenaars-académiciens die konden worden geteld bleken er honderd en vijf met werk in de verzameling van de Koninklijke Musea aanwezig te zijn zodat het aangewezen was ook bruiklenen uit andere binnen- en buitenlandse musea op te nemen. Aldus waren uiteindelijk een kleine honderd schilders ver-

rie de noms retentissants où cependant, selon les mots d'Albert Dasnoy, « le nombre des absences regrettables est évidemment plus grand que celui des honorables présences ».

Catalogue : *De Ingres à Paul Delvaux*, édité par l'Académie Royale de Belgique à Bruxelles (Publications du deuxième centenaire, n° 3). — Outre des notices biographiques, textes introductifs de Ph. Roberts-Jones et A. Dasnoy. XXIII/108 p., 2 pl. couleurs, 202 fig.
Catalogue sommaire : *De Ingres à Paul Delvaux*. — 32 p., 155 n^os, non ill.

tegenwoordigd, gaande van Ingres tot en met Landuyt, evenals zowat vierenveertig beeldhouwers, gaande van François Rude tot Nat Neujean. Het werd een indrukwekkende galerij klinkende namen waarbij evenwel, naar het woord van Albert Dasnoy, „het aantal betreurenswaardige afwezigen vanzelfsprekend en uiteraard dat der achtenswaardige aanwezigen overtrof".
Catalogus : *De Ingres à Paul Delvaux*, uitgegeven (enkel in het Frans) door de Académie Royale de Belgique te Brussel (Publications du deuxième centenaire, n° 3). — Behalve biografische nota's, inleidende teksten door Ph. Roberts-Jones en A. Dasnoy. XXIII/108 blz., 2 kleurpl., 202 afb.
Beknopte Catalogus : *Van Ingres tot Paul Delvaux*. — 32 blz., 155 nrs., niet geïll.

QUELQUES MAÎTRES BELGES DEPUIS ENSOR

10 juillet - 30 septembre 1973

Annuelle exposition d'été, organisée à l'intention des visiteurs belges et étrangers durant la saison touristique, et visant à mettre en lumière, par la peinture et la sculpture, l'art belge des XIXe et XXe siècles. Cette année, l'accent était mis sur des artistes de la fin du siècle passé (dont Ensor, Evenepoel), quelques expressionnistes flamands (dont Permeke, De Smet), quelques surréalistes (dont Magritte) et enfin quelques maîtres contemporains (dont Landuyt, Alechinsky).

Catalogue : Stencil, 11 p., non illustré.

ENKELE BELGISCHE MEESTERS SINDS ENSOR

10 juli - 30 september 1973

Jaarlijks zomerensemble, speciaal samengelezen ten behoeve van de binnen- en buitenlandse bezoekers tijdens het toeristisch seizoen, met de bedoeling het karakter der negentiende-eeuwse en der hedendaagse kunst in België aan de hand van exemplarische schilderijen en beeldhouwwerken in het licht te plaatsen. Dit jaar viel de klemtoon op kunstenaars behorend tot het einde der vorige eeuw (Ensor, Evenepoel), enkele Vlaamse Expressionisten (Permeke, De Smet), enkele Surrealisten (Magritte) en tenslotte enkele eigentijdse meesters (Landuyt, Alechinsky).
Catalogus : Stencil, 11 blz., niet geïllustreerd.

ENGLISH WATERCOLOURS OF THE 18th AND 19th CENTURIES

5 octobre - 4 novembre 1973

Exposition organisée dans le cadre de « Europalia 1973 », consacrée à la Grande-Bretagne, réalisée par la Whitworth Art Gallery de Manchester en collaboration avec le British Council et présentée avec l'aide de « Herpain Investissement ». Le musée de Manchester, rattaché depuis 1958 à l'Université de la ville, prêta cent œuvres de haute qualité appartenant à sa riche collection d'aquarelles. Les possibilités quasi infinies de la couleur à l'eau, technique par excellence qui exalte l'attrait des Anglais pour la

ENGLISH WATERCOLOURS OF THE 18th AND 19th CENTURIES

5 oktober - 4 november 1973

Tentoonstelling ingericht in het raam van „Europalia 1973", gewijd aan Groot-Brittannië, verwezenlijkt door de Whitworth Art Gallery te Manchester, in samenwerking met het British Council en met de steun van „Herpain Investissement". Genoemd Engels museum, sedert 1958 overgedragen aan de Universiteit van Manchester, leende honderd keurbladen uit haar rijk bezit aan akwarellen. De schier oneindige mogelijkheden der waterverfschildering, bij uitstek de techniek waarin het Engelse gevoel voor licht en

lumière et l'atmosphère, pouvaient être appréciées grâce aux œuvres d'une cinquantaine d'artistes britanniques, de Gainsborough et Constable, via Blake, Fuseli, Mallord et Turner, aux Préraphaélites Ford Madox Brown, Rossetti et Holman Hunt, sans oublier John Ruskin, c'est-à-dire des maîtres, connus ou moins connus, qui du pré-romantisme du XVIIIe siècle à l'impressionnisme de la fin du XIXe siècle, ont forgé d'une manière exceptionnelle et spécifique près de deux siècles de génie artistique anglais.
Catalogue : *English Watercolours of the 18th and 19th Centuries from the Whitworth Art Gallery, Manchester.* — Texte introductif : *La Whitworth Art Gallery et sa collection d'aquarelles anglaises*, par F. W. Hawcroft. *Préface* de Ph. Roberts-Jones. 92 p., ill., avec bibliographie.

stemming zich heeft geuit, konden worden geapprecieerd in werk van een vijftigtal Britse kunstenaars gaande van Gainsborough en Constable, via o.m. Blake, Fuseli, Mallord en Turner tot de Pre-Raffaëlieten Ford Madox Brown, Rossetti en Holman Hunt, last but not least John Ruskin, d.w.z. meesters, beroemde en minder bekende, die tussen achttiende-eeuwse Pre-Romantiek en laat-negentiende-eeuws Impressionisme, op uitzonderlijke en specifieke wijze gestalte gaven aan nagenoeg twee eeuwen Engels artistiek genie.
Catalogus : *English Watercolours of the 18th and 19th Centuries from the Whitworth Art Gallery, Manchester.* — Inleidende tekst : *De Whitworth Art Gallery en haar verzameling Engelse akwarellen* door F. W. Hawcroft. *Ten geleide* door Ph. Roberts-Jones. 92 blz., geïllustreerd, met bibliografie.

HOMMAGE À JEAN VANDEN EECKHOUDT
9 novembre - 9 décembre 1973

Exposition rétrospective consacrée à l'œuvre du peintre bruxellois Jean Vanden Eeckhoudt (1875-1946) et réunissant quelque soixante-dix peintures importantes, exécutées entre 1892 et 1946, quelques dessins — pastel et fusain — choisis dans les collections du musée et d'autres musées belges et surtout dans des collections particulières belges et étrangères. Le peintre apparaît, dans cette riche série de portraits, de paysages et de natures mortes, comme un artiste « heureux » qui, avec un sens extraordinaire de la composition puissante et du coloris chatoyant, formule une vision synthétique de la réalité qu'il saisit au-delà de la ressemblance fugitive.

Catalogue : *Hommage à Jean Vanden Eeckhoudt.* — Introduction de M.-J. Chartrain-Hebbelinck. *Préface* de Ph. Roberts-Jones. 40 p., 3 pl. couleurs, fig., bibliographie.

HULDE AAN JEAN VANDEN EECKHOUDT
9 november - 9 december 1973

Retrospectieve tentoonstelling gewijd aan het oeuvre van de Brusselse schilder Jean Vanden Eeckhoudt (1875-1946) en samengesteld uit een zeventigtal belangrijke olieverfschilderijen, ontstaan tussen 1892 en 1946, vermeerderd met enkele pastel- en houtskooltekeningen, alles gekozen uit het eigen of ander Belgisch museumbezit doch voornamelijk uit binnen- en buitenlandse particuliere verzamelingen. De schilder trad in deze rijke reeks portretten, landschappen en stillevens naar voor als een „gelukkig" artiest die met ongemene zin voor compositorische sprankracht en met een weelderig kleurgebruik gestalte gaf aan zijn synthetische visie op de werkelijkheid, waarvan hij het uitzicht tracht en ook wéét te vatten, generzijds de voorbijgaande gelijkenis.
Catalogus : *Hulde aan Jean Vanden Eeckhoudt.* — Inleiding door M.-J. Chartrain-Hebbelinck. *Ten geleide* door Ph. Roberts-Jones. 40 blz., 3 klpl., afb., bibliografie.

ALECHINSKY. CENT VINGT DESSINS, DONATION DE L'ARTISTE
14 décembre 1973 - 6 janvier 1974

Exposition de la donation par cet artiste, né en 1927 à Bruxelles, et ayant fait partie du groupe Cobra, donation qui comprend,

ALECHINSKY. HONDERDTWINTIG TEKENINGEN, GIFT VAN DE KUNSTENAAR
14 december 1973 - 6 januari 1974

De tentoongestelde schenking van de in 1927 te Brussel geboren ex-Cobra-kunstenaar omvatte, behalve enkele akwarellen en

outre quelques aquarelles et une vingtaine de planches gravées (gravures en couleurs, lithographies en couleurs et une sérigraphie), une série de dessins au lavis à l'encre de Chine sur vergé ancien, datant de la période 1960-1973. De cet ensemble se détachent particulièrement les 85 « idéotraces » des années 1960-1964, série à caractère narratif et peuplée de « bonshommes dans des rôles de caractère ». Les dessins au pinceau exécutés par la suite sont plus fouillés, « la tête chercheuse du pinceau ayant exploré chaque recoin blanc de la feuille pour mettre à jour ses pulsations secrètes ». L'art d'Alechinsky a été qualifié d' « expressionnisme caricatural ».
Catalogue : *Alechinsky. Cent vingt dessins, donation de l'artiste.* — Introduction : *La « virevolte noire »*, et *Eléments de biographie* de F.-C. Legrand. *Préface* de Ph. Roberts-Jones. 50 p., ill., avec bibliographie.

een twintigtal bladen drukgrafiek (kleuretsen, kleurlitho's en een seriegrafie), voornamelijk al dan niet gewassen tekeningen in Oostindische inkt op oud Vergépapier, alles werk ontstaan tussen 1960 en 1973. Opmerkenswaardig waren vooral de vijfentachtig „idéotraces", daterend van de jaren 1960-1964, een reeks met verhalende inslag en „bevolkt met mannetjes in een karakterrol". De later ontstane penseeltekeningen bleken vaak dieper doorwerkt „alsof het instrument elk verborgen wit plekje van het blad had willen doorzoeken", luisterend naar de verholen polsslagen ervan. Alechinsky's kunst heeft men wel eens als „karikaturaal expressionisme" geduid.
Catalogus : *Alechinsky. Honderdtwintig tekeningen, gift van de kunstenaar.* — Inleiding : *De „virevolte noire"*, en *Biografische gegevens*, door F.-C. Legrand. *Voorwoord* door Ph. Roberts-Jones. 50 blz., geïllustreerd, met bibliografie.

JEU CRÉATIF. À LA DÉCOUVERTE DE VOTRE MUSÉE

15 décembre 1973 - 13 janvier 1974

Cette exposition, la troisième organisée par le service éducatif néerlandophone, réunissait quelques œuvres créées par les enfants dans leur atelier durant l'année écoulée. « Jeu créatif » désigne les activités du mercredi après-midi, « A la découverte de votre musée » celles du samedi matin. Cette année, outre des travaux réalisés en groupe, quelques sculptures particulièrement intéressantes ont pu être présentées.

Stencil d'information : 5 p., par A. De Maegd, F. A. d'Haeseleer, Cl. Léonard, P. Maes, J. Wille.

CREATIEF SPEL. ONTDEK UW MUSEUM

15 december 1973 - 13 januari 1974

Deze tentoonstelling, de derde die de Nederlandstalige Educatieve Dienst organiseerde, verzamelde enkele werken die de kinderen tijdens het afgelopen jaar vervaardigd hadden in het jeugdatelier. Gewoonlijk werd dit bezocht op woensdagnamiddag — de activiteit heette dan „Creatief Spel" — en op zaterdagmorgen — gedurende „Ontdek Uw Museum". Dit jaar konden, behalve werken die in groepsverband werden tot stand gebracht, enkele zeer merkwaardige beeldhouwwerken worden getoond.
Gestencilde toelichting : 5 blz., door A. De Maegd, F. A. d'Haeseleer, Cl. Léonard, P. Maes, J. Wille.

EXTENSIONS DES BÂTIMENTS

A l'occasion de l'exposition *De Ingres à Paul Delvaux. Exposition commémorative du bicentenaire de l'Académie Royale de Belgique*, trois nouvelles salles d'expositions temporaires se sont ouvertes au mois de mai 1973. Après l'inauguration en 1972 de l'Auditorium, il s'agit de la deuxième étape de l'extension du musée dans la nouvelle aile.

UITBREIDING DER GEBOUWEN

Ter gelegenheid van de tentoonstelling *De Ingres à Paul Delvaux. Exposition commémorative du bi-centenaire de l'Académie Royale de Belgique* werden in de maand mei 1973 drie nieuwe zalen in gebruik genomen. Na de opening in 1972 van het Auditorium betekende dit een tweede etappe van de museuminstallatie in de nieuwe vleugel.

Les nouvelles salles d'expositions temporaires - De nieuwe zalen voor tijdelijke tentoonstellingen.
(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

STATISTIQUES DES VISITES

Le nombre de visiteurs, isolés ou en groupe, au Musée d'Art Ancien a été de 116 300, tandis que le Musée provisoire d'Art Moderne a enregistré 68 787 visiteurs, le Musée Wiertz 1 819 et le Musée Meunier 1 270.

Le Service éducatif, sections francophone et néerlandophone réunies, a enregistré 9 421 participants à ses activités.

Total : 197 597.

STATISTIEK VAN HET BEZOEK

Het Museum voor Oude Kunst werd bezocht door 116 300 personen, hetzij individueel, hetzij in groepsverband. Het voorlopig Museum voor Moderne Kunst telde 68 787 bezoekers, het Wiertzmuseum 1 819 en het Meuniermuseum 1 270.
De Opvoedende Dienst, nederlands- en franstalige afdelingen samen, noteerde 9 421 deelnemers aan zijn activiteiten.

Totaal : 197 597.

PARTICIPATIONS
AUX EXPOSITIONS

MEDEWERKING AAN
TENTOONSTELLINGEN

Treasures from the European Community, London, Victoria and Albert Museum, 3-1 - 11-2-1973.

Les sorcières, Paris, Bibliothèque Nationale, 16-1 - 30-4-1973.

Heinrich Campendonck, Bruxelles - Brussel, Palais des Beaux-Arts - Paleis voor Schone Kunsten, 13-3 - 15-4-1973.

Biennale de la critique 1970-71 - 1971-72, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 17-3 - 15-4-1973.

Paul Delvaux, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 13-4 - 17-6-1973.

Reinhoud, Randers, Kunstmuseum, 16-4 - 13-5-1973.

Biennale van de kritiek 70/71 - 71/72, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 21-4 - 20-5-1973.

„Men sagh Haerlem bestormen...", Haarlem, Frans Halsmuseum, 21-4 - 17-6-1973.

Armand Simon, Köln, Belgisches Haus, 26-4 - 2-6-1973.

Rétrospective Louis Clesse, Auderghem - Oudergem, Centre culturel - Cultureel Centrum, 12-5 - 26-5-1973.

Charles de Lorraine et son temps - Karel van Lorreinen en zijn tijd, Bruxelles - Brussel, Banque de Bruxelles - Bank van Brussel, 12-5 - 15-7-1973.

Hommage de la ville de Lessines à René Magritte, Lessines, Hôtel de ville, 13 - 27-5-1973.

L'académie et la recherche, Bruxelles - Brussel, Bibliothèque Royale Albert Ier - Koninklijke Bibliotheek Albert I, 15-5 - 15-7-1973.

Henri De Braekeleer, Saint-Josse-ten-Noode - Sint-Joost-ten-Node, Musée Charlier - Museum Charlier, 26-5 - 25-6-1973.

Floreffe. 850 ans d'histoire, Floreffe, Abbaye, 31-5 - 10-9-1973.

Reinhoud, Neuchâtel, Fondation « Le Grand-Cachot-de-Vent », 2-6 - 1-7-1973.

Marcel Maeyer. Gemälde - Wirklichkeit ohne Bedeutung?, Köln, Belgisches Haus, 6-6 - 14-7-1973.

Drinken in het verleden, Leuven, Stedelijk Museum, 9-6 - 5-8-1973.

Armand Simon, Düsseldorf, Orangerie Schloss Benrath, 15-6 - 8-7-1973.

Octave Landuyt, Gent, Centrum voor Kunst en Cultuur, St.-Pietersabdij, 21-6 - 16-9-1973.

Paul Delvaux, Knokke-Heist, Casino, 23-6 - 2-9-1973.

Œuvres françaises 1870-1970, Stavelot, Musée de l'Ancienne Abbaye, 26-6 - 9-9-1973.

Jean Arp, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, 30-6 - 17-9-1973.

Op de rede - Het leven aan de waterkant in Europese havens, Antwerpen, Stadsfeestzaal, 14-7 - 16-9-1973.

Les peintres de la Meuse et de ses affluents. Exposition itinérante, principales villes sur la Meuse - Rondreizende tentoonstelling, belangrijkste Maassteden, 24-8 - 28-10-1973.

Ung Belgisk Malerkunst, Odense, Fyens Stifts Kunstmuseum, 1-9 - 22-9-1973.

Hyperrealisme in België, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 13-9 - 21-10-1973.

Domenico Gnoli, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 14-9 - 4-11-1973.

500 Jaar Grote Raad, Mechelen, Cultureel Centrum Albert Spinoy, 16-9 - 4-11-1973.

Jean Degreef, Auderghem - Oudergem, Centre culturel - Cultureel Centrum, 19-9 - 3-10-1973.

XII Bienal de São Paulo - Bélgica, São Paulo, Fundação bienal, 5-10 - 2-12-1973.

Salvador Dali, Humlebæk, Louisiana, 6-10 - 9-12-1973.

Shakespeare et son temps, Bruxelles - Brussel, Théâtre National de Belgique, 9-10 - 12-11-1973.

Hedendaagse textielvormen : Tapta Wiernsz-Kowalski, Gent, Centrum voor Kunst en Cultuur, St.-Pietersabdij, 12-10 - 25-12-1973.

Tres dimensiones - Artistas belgas en Mexico. Lismonde-Willequet-Meuris, Mexico, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 25-10 - 25-12-1973.

G-58 - Hessenhuis, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 27-10 - 16-12-1973.

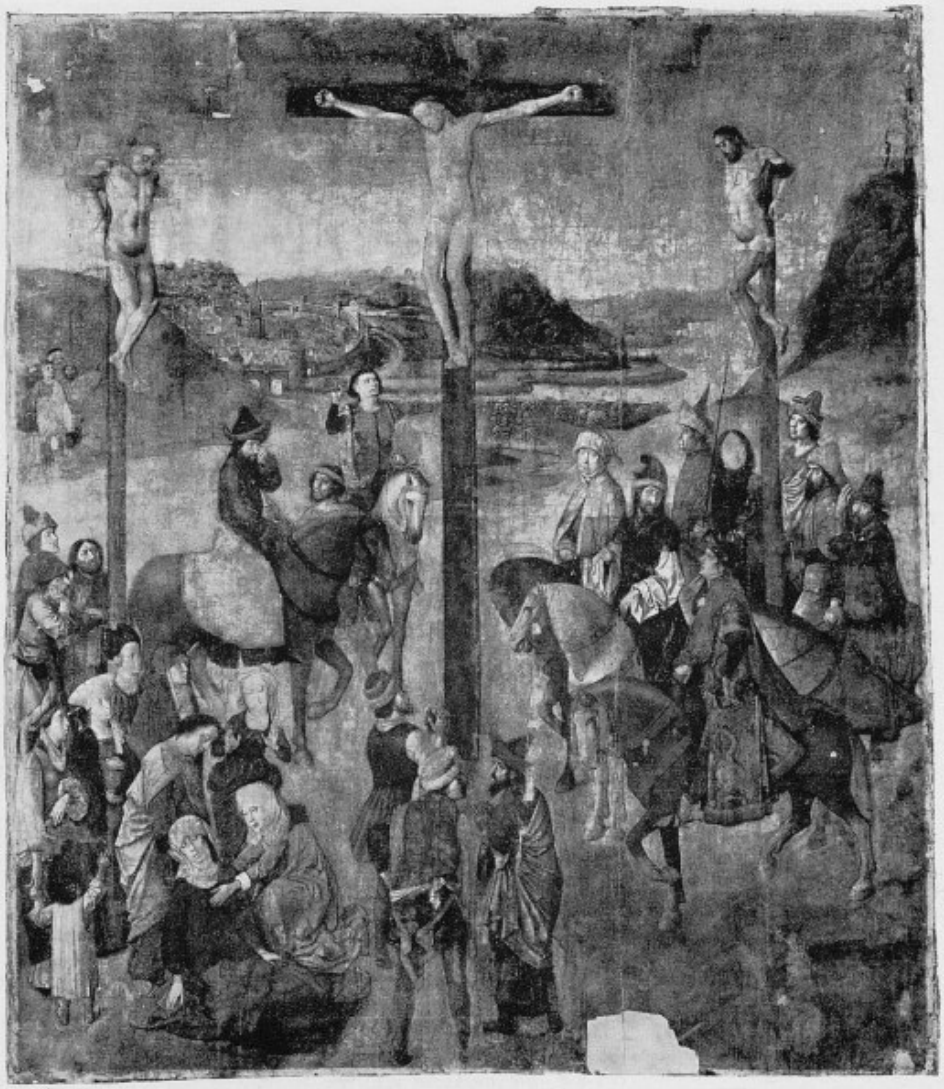
Realisti e iperrealisti belgi, Milano, Rotonda di Via Besana, 5-11 - 25-11-1973.

Georges Le Brun, Verviers, Musée des Beaux-Arts, 10-11 - 9-12-1973.

Léon Frederic, Saint-Josse-ten-Noode - Sint-Joost-ten-Node, Musée Charlier - Museum Charlier, 17-11 - 18-12-1973.

Tekeningen van Bergen op Zoom, Bergen op Zoom, Gemeentemuseum „Het Markiezenhof", 15-12-1973 - 27-1-1974.

Salvador Dali, Stockholm, Moderna Museet, 26-12-1973 - 20-2-1974.



Dirk Bouts, *Calvaire - Calvarie* (Inv. 8181). Photo prise en cours de restauration - Foto genomen in de loop der restauratie. (Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

DÉPARTEMENT D'ART ANCIEN — DEPARTEMENT OUDE KUNST

PEINTURE — SCHILDERKUNST

BOUTS, Dirk, ca. 1415-20 - 1475

Calvaire. Détrempe sur toile, 181,5 × 153,5 cm. — Acquis de la Galerie Wildenstein, New York-Paris. — Inv. 8181.

Calvarie. Tempera op doek, 181,5 × 153,5 cm. — Gekocht van Galerie Wildenstein, New York-Parijs. — Inv. 8181.

FRANCKEN II, Frans, 1581-1642

La Tour de Babel. Huile sur toile, 175 × 249 cm. — Acquis de M. J. Petroons, Bruxelles. — Inv. 8032.

De Toren van Babel. Olieverf op doek, 175 × 249 cm. — Gekocht van de Heer J. Petroons, Brussel. — Inv. 8032.

HUDSON, Thomas, 1701-1779

Portrait de Sir Henry Creswicke of Hanham Court. Huile sur toile, 74 × 64 cm. — Don de M. et Mme Carlos Brossel, Bruxelles. — Inv. 8174.

Portret van Sir Henry Creswicke of Hanham Court. Olieverf op doek, 74 × 64 cm. — Geschonken door de Heer en Mevr. Carlos Brossel, Brussel. — Inv. 8174.

MIGNARD, Pierre, 1612-1695, école de / school van

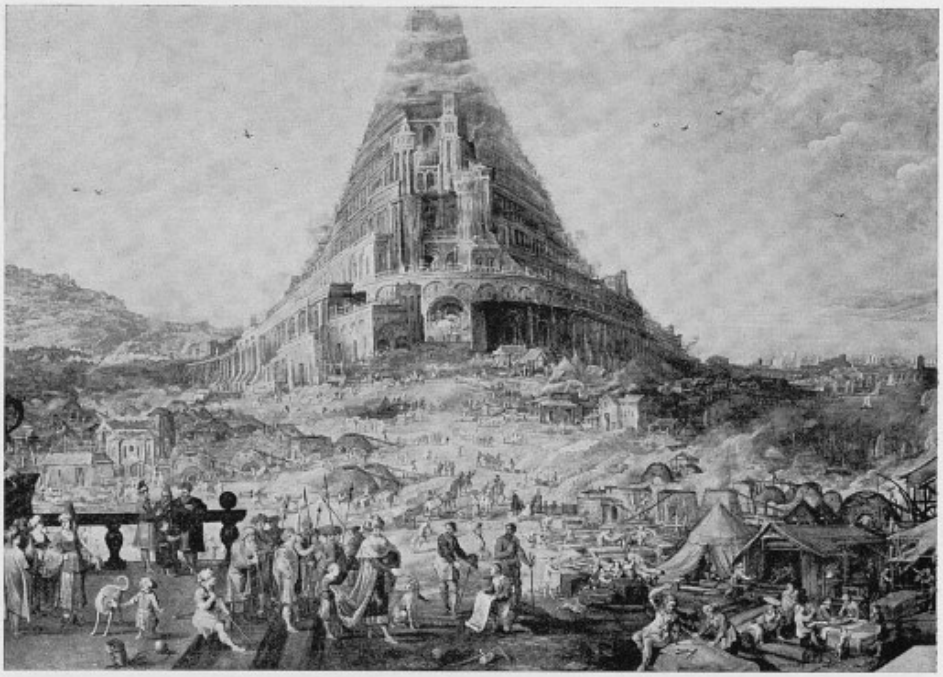
La chasse de la Grande Mademoiselle. Huile sur toile, 65 × 78 cm. — Don de M. et Mme Carlos Brossel, Bruxelles. — Inv. 8172.

De jacht van de „Grande Mademoiselle". Olieverf op doek, 65 × 78 cm. — Geschonken door de Heer en Mevr. Carlos Brossel, Brussel. — Inv. 8172.

RILEY, John, 1646-1691

Portrait de Sir Francis Creswicke of Hanham Court. Huile sur toile, 76 × 64 cm. — Don de M. et Mme Carlos Brossel, Bruxelles. — Inv. 8173.

Portret van Sir Francis Creswicke of Hanham Court. Olieverf op doek, 76 × 64 cm. — Geschonken door de Heer en Mevr. Carlos Brossel, Brussel. — Inv. 8173.



Frans Francken II, *La Tour de Babel - De Toren van Babel* (Inv. 8032).

(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

TENIERS, David II, 1610-1690

David II Teniers apprenant à dessiner. Huile sur bois, 23×17 cm. — Don de M. et Mme Carlos Brossel, Bruxelles. — Inv. 8171.

David II Teniers leert tekenen. Olieverf op hout, 23×17 cm. — Geschonken door de Heer en Mevr. Carlos Brossel, Brussel. — Inv. 8171.

VADDER, Louis DE, 1605-1655

Paysage. Huile sur toile, 121×162 cm. — Acquis de M. Edouard de Callatay, Bruxelles. — Inv. 8190.

Landschap. Olieverf op doek, 121×162 cm. — Gekocht van de Heer Edouard de Callatay, Brussel. — Inv. 8190.

Ignatius Van der Stock, *Paysage forestier avec deux figures - Boslandschap met twee figuren* (Inv. 8082). (Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

DESSIN TEKENKUNST

Stock, Ignatius Van der, maître en 1660 / vrijmeester in 1660

Paysage forestier avec deux figures. Pierre noire et lavis gris sur papier, 201×309 mm. — Acquis de la Galerie B. Houthakker, Amsterdam. — Inv. 8082.

Boslandschap met twee figuren. Zwart krijt, grijs gewassen op papier, 201×309 mm. — Gekocht van de Galerij B. Houthakker, Amsterdam. — Inv. 8082.

Vos, Maarten De, 1532-1603

L'institution de la fête du Rosaire. Plume à l'encre brune sur papier, 294×345 mm. — Acquis de la Galerie B. Houthakker, Amsterdam. — Inv. 8081.

De instelling van de Rozenkrans. Pen in bruine inkt op papier, 294×345 mm. — Gekocht van de Galerij B. Houthakker, Amsterdam. — Inv. 8081.

Anonyme, Bourgogne, début du XVe siècle - Aoniem, Bourgondisch, begin van de 15de eeuw, *Sainte Catherine - De Heilige Katharina* (Inv. 8033).

(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

ANONYME, BOURGOGNE, début du XVe siècle
ANONIEM, BOURGONDISCH, begin van de 15de eeuw

Sainte Catherine. Pierre, 83,7 × 22,3 × 34,3 cm. — Acquis de Mme De Baere, Heusden. — Inv. 8033.

De Heilige Katharina. Steen, 83,7 × 22,3 × 34,3 cm. — Gekocht van Mevr. De Baere, Heusden. — Inv. 8033.

ALECHINSKY, Pierre, 1927

Central Park. Encre de Chine et lavis sur papier, 23×30,5 cm. — Signature, lieu, date et titre, en bas à gauche : *Alechinsky N.Y. 65. Central Park.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8048.

Carré blanc. Encre de Chine sur papier, 20,5×13 cm. — Signature et date, en haut à droite ou au centre : *Alechinsky 65.* — Cinq dessins pour Joyce Mansour, *Carré blanc*, Paris, 1965. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8049 à 8053.

Journal déplié. Encre de Chine sur Japon, 44×61 cm. — Titre en haut vers la droite : *Journal déplié.* — Signature et date en bas à gauche : *Alechinsky 1965*, et le mot *insolation.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8054.

La barbe d'Archimède. Encre de Chine et lavis sur vergé ancien, 19×19,5 cm. — Signature en bas à gauche : *Alechinsky.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8055.

A propos de Binche I. Encre de Chine et lavis sur papier, 24,5×32 cm. — Signature en bas vers le centre : *Alechinsky.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8056.

A propos de Binche II. Encre de Chine et lavis sur papier, 25×38 cm. — Signature en bas à droite : *Alechinsky.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8057.

Paysage sans gardien et inversement. Encre de Chine sur Japon, 31×22 cm. — Signature en haut à gauche : *Alechinsky.* — Date en haut vers le centre : *1968.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8058.

Central Park. Oostindische inkt op papier, gewassen, 23×30,5 cm. — Signatuur, plaats, jaartal en titel links onder : *Alechinsky N.Y. 65. Central Park.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8048.

Carré blanc. Oostindische inkt op papier, 20,5×13 cm. — Signatuur en jaartal, rechts boven of in het midden : *Alechinsky 65.* — Vijf tekeningen voor Joyce Mansour, *Carré blanc*, Paris, 1965. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8049 t/m 8053.

Opengevouwen krant. Oostindische inkt op Japans papier, 44×61 cm. — Titel naar rechts boven : *Journal déplié.* — Signatuur en jaartal links onder : *Alechinsky 1965*, benevens het woord *insolation.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8054.

De baard van Archimedes. Oostindische inkt op oud Vergépapier, gewassen, 19×19,5 cm. — Signatuur links onder : *Alechinsky.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8055.

Wat Binche betreft I. Oostindische inkt op oud Vergépapier, gewassen, 24,5×32 cm. — Signatuur onderaan naar het midden : *Alechinsky.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8056.

Wat Binche betreft II. Oostindische inkt op papier, gewassen, 25×38 cm. — Signatuur rechts onder : *Alechinsky.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8057.

Landschap zonder bewaker en omgekeerd. Oostindische inkt op Japans papier, 31×22 cm. — Signatuur links boven : *Alechinsky.* — Jaartal bovenaan naar het midden : *1968.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8058.

Pierre Alechinsky, *Les Mots et les Mailles - Woorden en mazen* (Inv. 8068).

(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

Histoire des Cronopiens et des fameux. Encre de Chine sur vergé ancien, 5×9 cm. — Huit dessins pour Julio Cortazar, *Histoire des Cronopiens et des fameux.* Collection « Les Poquettes volantes », vol. XXIV, La Louvière, Daily Bul, 1968. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8059 (1-8).

Ecouter dessiner (La Bosse, 1968). Encre de Chine sur Japon, 65×98 cm. — Titre en bas vers le centre : *Ecouter dessiner.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8060.

Palazzo Grassi. Encre de Chine sur Japon, 65×98 cm. — Titre en bas à droite du centre : *Palazzo Grassi.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8061.

Profil couchant, soleil levant (La Bosse). Encre de Chine sur Japon, 65×98 cm. — Titre en bas à gauche : *Profil couchant, soleil levant.* — Signature et date en bas vers la droite : *Alechinsky 1969.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8062.

Objets de l'atelier d'André Breton, Paris, 1969 : 1. *Oiseau taillé dans la nacre* (Colombie britannique). Encre de Chine et lavis sur vergé ancien, 46×26 cm. — Signature et date en haut vers la gauche : *Alechinsky 1969.* — Inv. 8063. — 2. *Plumier-encrier en bronze* (jugendstil). Encre de Chine et lavis sur vergé ancien, 38,5×25 cm. — Signature et date en haut vers la gauche : *Alechinsky 1969.* — Inv. 8064. Dons de l'artiste, Bougival.

La saison du Serpent de mer. Sanguine sur vergé ancien, 30×40 cm. — Titre en bas vers la gauche : *La saison du Serpent de mer.* — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1970.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8065.

Désignation. Sanguine sur vergé ancien, 30×40 cm. — Titre en bas vers la gauche : *Désignation.* — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1970.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8066.

Double travelling arrière. Encre de Chine sur vergé ancien, 29,5×21 cm. — Signature en bas à gauche : *Alechinsky.* — Date en bas à droite : *1970.* — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8067.

Histoire des Cronopiens et des fameux. Oostindische inkt op oud Vergépapier, 5×9 cm. — Acht tekeningen voor Julio Cortazar, *Histoire des Cronopiens et des fameux.* Reeks „Les Poquettes volantes", deel XXIV, La Louvière, Daily Bul, 1968. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8059 (1-8).

Horen tekenen (La Bosse, 1968). Oostindische inkt op Japans papier, 65×98 cm. — Titel onderaan naar het midden : *Ecouter dessiner.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8060.

Palazzo Grassi. Oostindische inkt op Japans papier, 65×98 cm. — Titel onderaan, rechts van het midden : *Palazzo Grassi.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8061.

Ondergaand profiel, opgaande zon (La Bosse). Oostindische inkt op Japans papier, 65×98 cm. — Titel links onder : *Profil couchant, soleil levant.* — Signatuur en jaartal onderaan naar rechts : *Alechinsky 1969.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8062.

Voorwerpen uit het atelier van André Breton, Parijs, 1969 : 1. *Parelmoeren vogel* (Brits Columbië). Oostindische inkt op oud Vergépapier, gewassen, 46×26 cm. — Signatuur en jaartal bovenaan naar links : *Alechinsky 1969.* — Inv. 8063. — 2. *Bronzen pen- en inkthouder* (Jugendstil). Oostindische inkt op oud Vergépapier, gewassen, 38,5×25 cm. — Signatuur en jaartal bovenaan naar links : *Alechinsky 1969.* — Inv. 8064. Beide geschonken door de kunstenaar, Bougival.

Het seizoen van de zeeslang. Rood krijt op oud Vergépapier, 30×40 cm. — Titel onderaan naar links : *La saison du Serpent de mer.* — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1970.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8065.

Aanwijzing. Rood krijt op oud Vergépapier, 30×40 cm. — Titel onderaan naar links : *Désignation.* — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1970.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8066.

Dubbele achterwaartse travelling. Oostindische inkt op oud Vergépapier, 29,5×21 cm. — Signatuur links onder : *Alechinsky.* — Jaartal rechts onder : *1970.* — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8067.

Les Mots et les Mailles (La Bosse, 1970). Encre de Chine sur page d'écriture datée au revers : *22 juillet 1739*, 21,5×18 cm. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8068.

Convention (La Bosse, 1970). Encre de Chine sur acte notarié, daté du *17 mai 1776*, 29,5×38,5 cm. — Signature en bas à droite : *Alechinsky*. — Illustration pour *L'Avenir de la Propriété*, Paris, Yves Rivière, 1972. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8069.

Continuation. Aquarelle sur pièce d'un procès daté du *15. 7bre 1781*, 33×21 cm. — Titre en bas à gauche : *Continuation*. — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1971*. — Projet pour l'une des eaux-fortes accompagnant les exemplaires de tête de *L'Avenir de la Propriété*, Paris, Yves Rivière, 1972. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8070.

Voyante (Bougival). Cire sur vergé ancien, 23×36 cm. — Titre en bas à gauche : *Voyante*. — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1971*. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8071.

Praticable (St. Cirq La Popie, Lot). Aquarelle sur vergé ancien, 42×27,5 cm. — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1971*. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8072.

Partir à nouveau. Aquarelle sur vergé ancien, 43×27 cm. — Signature et date en bas à gauche : *Alechinsky 1972*. — Dans le phylactère supérieur : *vieux mots ne rien savoir*. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8073.

Escabeau. Aquarelle sur Japon, 65×98 cm. — Titre en bas au centre : *Escabeau*. — Date et signature en bas à droite : *1973 Alechinsky*. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8074.

Escouade. Aquarelle sur Japon, 65×98 cm. — Titre en bas au centre : *Escouade*. — Signature et date en bas à droite : *Alechinsky 1973*. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8075.

Labyrinthes d'Apparat. Suite de cinq lithographies en couleur, 76×54 cm. — Atelier Clot, Paris, 1973. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8077.

Woorden en mazen (La Bosse, 1970). Oostindische inkt op beschreven blad, gedateerd op keerzijde : *22 juillet 1739*, 21,5×18 cm. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8068.

Conventie (La Bosse, 1970). Oostindische inkt op notariële akte, gedateerd *17 mai 1776*, 29,5×38,5 cm. — Signatuur rechts onder : *Alechinsky*. — Illustratie voor *L'Avenir de la Propriété*, Parijs, Yves Rivière, 1972. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8069.

Voortzetting. Aquarel op een proces-akte, gedateerd *15. 7bre 1781*, 33×21 cm. — Titel links onder : *Continuation*. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1971*. — Ontwerp voor één van de etsen in een speciale oplage van *L'Avenir de la Propriété*, Parijs, Yves Rivière, 1972. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8070.

Helderziende (Bougival). Was op oud Vergépapier, 23×36 cm. — Titel links onder : *Voyante*. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1971*. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8071.

Zetstuk (St. Cirq La Popie, Lot). Aquarel op oud Vergépapier, 42×27,5 cm. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1971*. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8072.

Opnieuw beginnen. Aquarel op oud Vergépapier, 43×27 cm. — Signatuur en jaartal links onder : *Alechinsky 1972*. — In de bovenste titelstrook : *vieux mots ne rien savoir*. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8073.

Voetbank. Aquarel op Japans papier, 65×98 cm. — Titel onderaan in het midden : *Escabeau*. — Jaartal en signatuur rechts onder : *1973 Alechinsky*. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8074.

Ploeg. Aquarel op Japans papier, 65×98 cm. — Titel onderaan in het midden : *Escouade*. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Alechinsky 1973*. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8075.

Staatsie-labyrinten. Reeks van vijf kleurlitho's, 76×54 cm. — Atelier Clot, Parijs, 1973. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8077.

Krach. Suite de cinq eaux-fortes en couleur sur actions d'origines diverses, contrecollées sur Japon nacré, format jésus, 40×50 cm (Bougival, 1973). — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8078.

Krach. Reeks van vijf kleuretsen op aandelen van verschillende herkomst, gelijmd op parelmoerkleurig Japans papier, groot formaat, 40×50 cm (Bougival, 1973). — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8078.

L'Avenir de la Propriété. Suite de neuf eaux-fortes sur cuivre, en couleur, 30×24 cm, et remarques marginales en lithographie en couleur avec report d'écriture, 56×45 cm (Centre de Gravure contemporaine, Genève...). — Gravures pour Pierre Alechinsky, *L'Avenir de la Propriété*, Paris, Yves Rivière, 1972. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8079.

De Toekomst van het Bezit. Reeks van negen koperetsen in kleur, 30×24 cm, en marginale aantekeningen in gekleurde steendruk met geschreven herneming, 56×45 cm. Drukker : Centre de Gravure contemporaine, Genève... — Bestemd voor het werk : Pierre Alechinsky, *L'Avenir de la Propriété*, Parijs, Yves Rivière, 1972. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8079.

Peau neuve (Affiche pour l'exposition *Alechinsky. Cent vingt dessins, donation de l'artiste*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Art Moderne, 14-12-1973 au 6-1-1974.) Dessin original sur film insolé sur zinc, imprimé offset en couleur, 65×50 cm. — Tirage avant la lettre - Paris, Arte 1972. — Date, titre et signature en bas, au crayon : *10 octobre 1973. 2/100 Peau neuve. Alechinsky.* — Inv. 8080.

Peau neuve (Affiche voor de tentoonstelling *Pierre Alechinsky. Honderdtwintig tekeningen, gift van de kunstenaar*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Moderne Kunst, 14-12-1973 tot 6-1-1974.) Oorspronkelijke tekening op rechtstreeks op zink blootgestelde film, kleurdruk in offset, 65×50 cm. — Vooroplage - Parijs, Arte 1972. — Datum, titel en signatuur onderaan, in potlood : *10 octobre 1973. 2/100 Peau neuve. Alechinsky.* — Inv. 8080.

Idéotraces (La Bosse, Oise, 1960-1964). Encre de Chine sur vergé ancien. — 75 dessins pour Pierre Alechinsky, *Idéotraces*, coll. dir. par Alex Grall, Paris, Ed. Denoël, 1966. — Don de l'artiste, Bougival. — Inv. 8083 à 8167.

Idéotraces (La Bosse, Oise, 1960-1964). Oostindische inkt op oud Vergépapier. — 75 tekeningen bestemd voor het werk : Pierre Alechinsky, *Idéotraces*, verz. o.l.v. Alex Grall, Parijs, Uitg. Denoël, 1966. — Geschonken door de kunstenaar, Bougival. — Inv. 8083 t/m 8167.

BURY, Pol, 1922

Composition n° 7 1951. Huile sur toile, 80×60 cm. — Signature en bas à droite : *Bury*. — Au revers : *Pol Bury Composition n° 7*. — Don de M. Fernand C. Graindorge, Liège. — Inv. 8169.

Compositie nr. 7 1951. Olie op doek, 80×60 cm. — Signatuur rechts onder : *Bury*. — Op keerzijde : *Pol Bury Composition n° 7*. — Geschonken door de Heer Fernand C. Graindorge, Luik. — Inv. 8169.

DELSTANCHE, Albert, 1870-1941

Jean-Paul écrivant (1934). Encre de Chine, au pinceau sur papier, 44,7×30 cm (jour). — Signature en bas à gauche : *Delstanche*. — Don de Mme Goldschmidt-Clermont, Bruxelles. — Inv. 8041.

Jean-Paul schrijvend (1934). Penseel in Oostindische inkt op papier, 44,7×30 cm (de dag). — Signatuur links onder : *Delstanche*. — Geschonken door Mevr. Goldschmidt-Clermont, Brussel. — Inv. 8041.

Maisons du village (Ohain). Roseau et lavis à l'encre de Chine sur papier, 48×59,3 cm (jour). — Monogramme en bas à gauche : *A.D.* (juxtaposés). — Don de Mme Goldschmidt-Clermont, Bruxelles. — Inv. 8043.

Dorpshuizen (Ohain). Rietpen en penseel in verdunde Oostindische inkt op papier, 48×59,3 cm (de dag). — Monogram links onder : *A.D.* (naast elkaar). — Geschonken door Mevr. Goldschmidt-Clermont, Brussel. — Inv. 8043.

La colline d'Audrimont (Ohain). Roseau et lavis à l'encre de Chine sur papier, 44×30 cm (jour). — Monogramme et date en bas vers la gauche : *A.D.* (juxtaposés) *34*. — Don de Mme Goldschmidt-Clermont, Bruxelles. — Inv. 8042.

De heuvel van Audrimont (Ohain). Rietpen en penseel in verdunde Oostindische inkt op papier, 44×30 cm (de dag). — Monogram en jaartal onderaan naar links : *A.D.* (naast elkaar) *34*. — Geschonken door Mevr. Goldschmidt-Clermont, Brussel. — Inv. 8042.

ENSOR, James, 1860-1949

Nature morte au géranium. Huile sur toile, 60×70 cm. — Signature en bas à droite : *J. Ensor*. — Peint vers 1880. — Acquis de Mme Seigne, Bruxelles. — Inv. 8036.

Stilleven met geranium. Olie op doek, 60×70 cm. — Signatuur rechts onder : *J. Ensor*. — Geschilderd omstreeks 1880. — Gekocht van Mevr. Seigne, Brussel. — Inv. 8036.

GROUX, Henry DE, 1867-1930

Portrait de Charles le Téméraire. Pastel sur papier, 72×50 cm (jour). — Don de M. Hubert Meurrens, Bruxelles. — Inv. 8015.

Portret van Karel de Stoute. Pastel op papier, 72×50 cm (de dag). — Geschonken door de Heer Hubert Meurrens, Brussel. — Inv. 8015.

KHNOPFF, Fernand, 1858-1921

Carnet de croquis (couverture toilée), 46 pages. Crayon et encre de Chine. — Signature, date et lieu au revers du premier plat : *F. Khnopff 1875 Fosset*. — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8019.

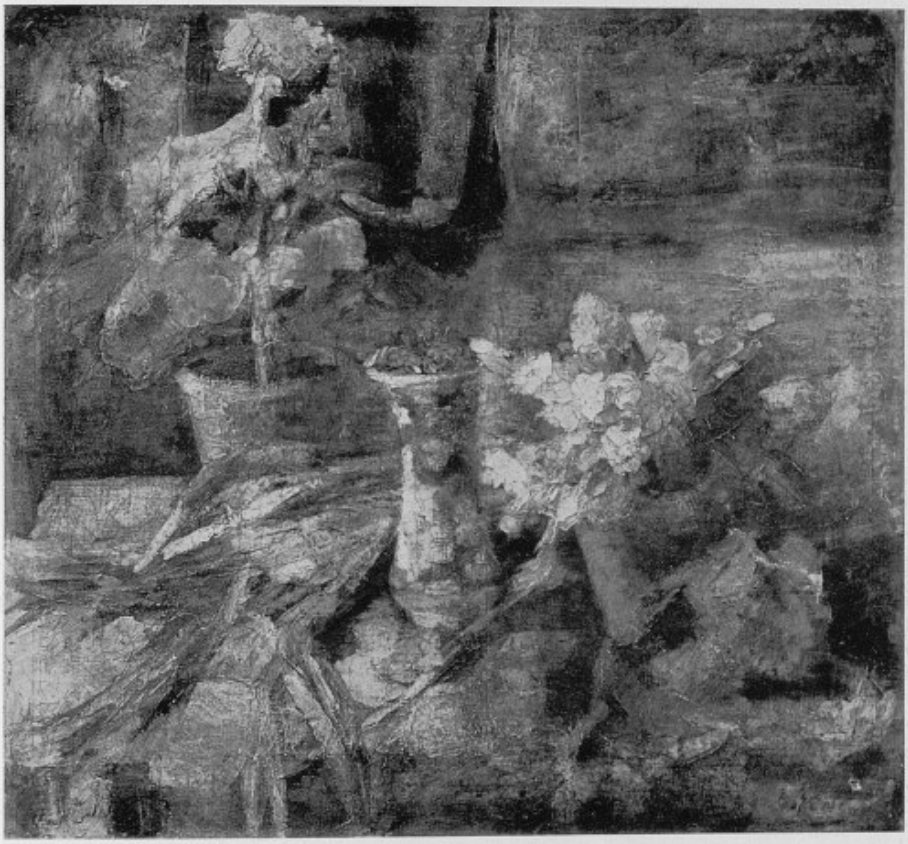
Schetsboek (linnen kaft), 46 blz. Potlood en Oostindische inkt. — Signatuur, jaartal en plaats op de keerzijde van het eerste plat : *F. Khnopff 1875 Fosset*. — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8019.

Carnet de croquis (couverture toilée), 53 feuillets. Crayon et encre, 9,7×14,5 cm. — Monogramme et date au revers du premier feuillet : *F.K. 79*. — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8020.

Schetsboek (linnen kaft), 53 blz. Potlood en inkt, 9,7×14,5 cm. — Monogram en jaartal op de keerzijde van het eerste blad : *F.K. 79*. — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8020.

Carnet de croquis (couverture recouverte d'un papier marbré), 35 feuillets. Encre de Chine, encre ordinaire et crayon, 20,7×16,3 cm. — Signature, lieu et date en haut à gauche du premier feuillet : *F. Khnopff 2. du Luxembourg 14-78-79*. — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8021.

Schetsboek (gemarmerd-papieren kaft), 35 blz. Oostindische inkt, gewone inkt en potlood, 20,7×16,3 cm. — Signatuur, plaats en jaartal links boven op het eerste blad : *F. Khnopff 2. du Luxembourg 14-78-79*. — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8021.



James Ensor, *Nature morte au géranium - Stilleven met geranium* (Inv. 8036).
(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

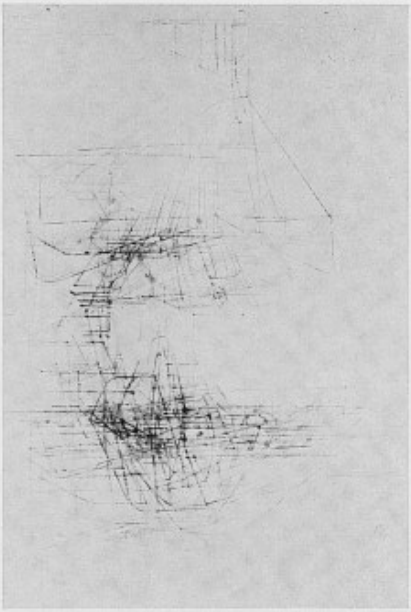
LEMPEREUR-HAUT, Marcel, 1898

Composition. Crayons de couleur sur papier, 12,2×12,2 cm (jour). — Monogramme en bas vers la droite : *LH.* — Acquis de la Galerie Françoise Mayer, Bruxelles. — Inv. 8046.

Compositie. Kleurpotloden op papier, 12,2×12,2 cm (de dag). — Monogram onderaan naar rechts : *LH.* — Gekocht van de Galerij Françoise Mayer, Brussel. — Inv. 8046.

Composition. Crayons de couleur sur papier, 12,8×9,8 cm (jour). — Monogramme vers le haut et vers la droite : *LH.* — Acquis de la Galerie Françoise Mayer, Bruxelles. — Inv. 8047.

Compositie. Kleurpotloden op papier, 12,8×9,8 cm (de dag). — Monogram naar boven naar rechts : *LH.* — Gekocht van de Galerij Françoise Mayer, Brussel. — Inv. 8047.



Lismonde, *Esplanades V - Esplanaden V* (Inv. 8045).

(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

LENNEP, Jacques, 1941

Allo... Personne. Couleurs sérigraphiques, vinyliques et à l'huile, dessin au crayon sur polystyrène-choc ; objet en polystyrène thermoformé, H. 90×L. 76×prof. 5 cm. — Signature, date et titre sur la tranche du caisson en bas à droite : *Lennep 73. Allo... Personne.* — Acquis de l'artiste, Roosdaal. — Inv. 8168.

Hallo... Niemand. Zeefdruk- en vinylkleuren, olieverf en potlood op hard polystyreen ; voorwerp in thermisch gevormd polystyreen, H. 90×B. 76×diepte 5 cm. — Signatuur, jaartal en titel op de snede van het kastje rechts onder : *Lennep 73. Allo... Personne.* — Gekocht van de kunstenaar, Roosdaal. — Inv. 8168.

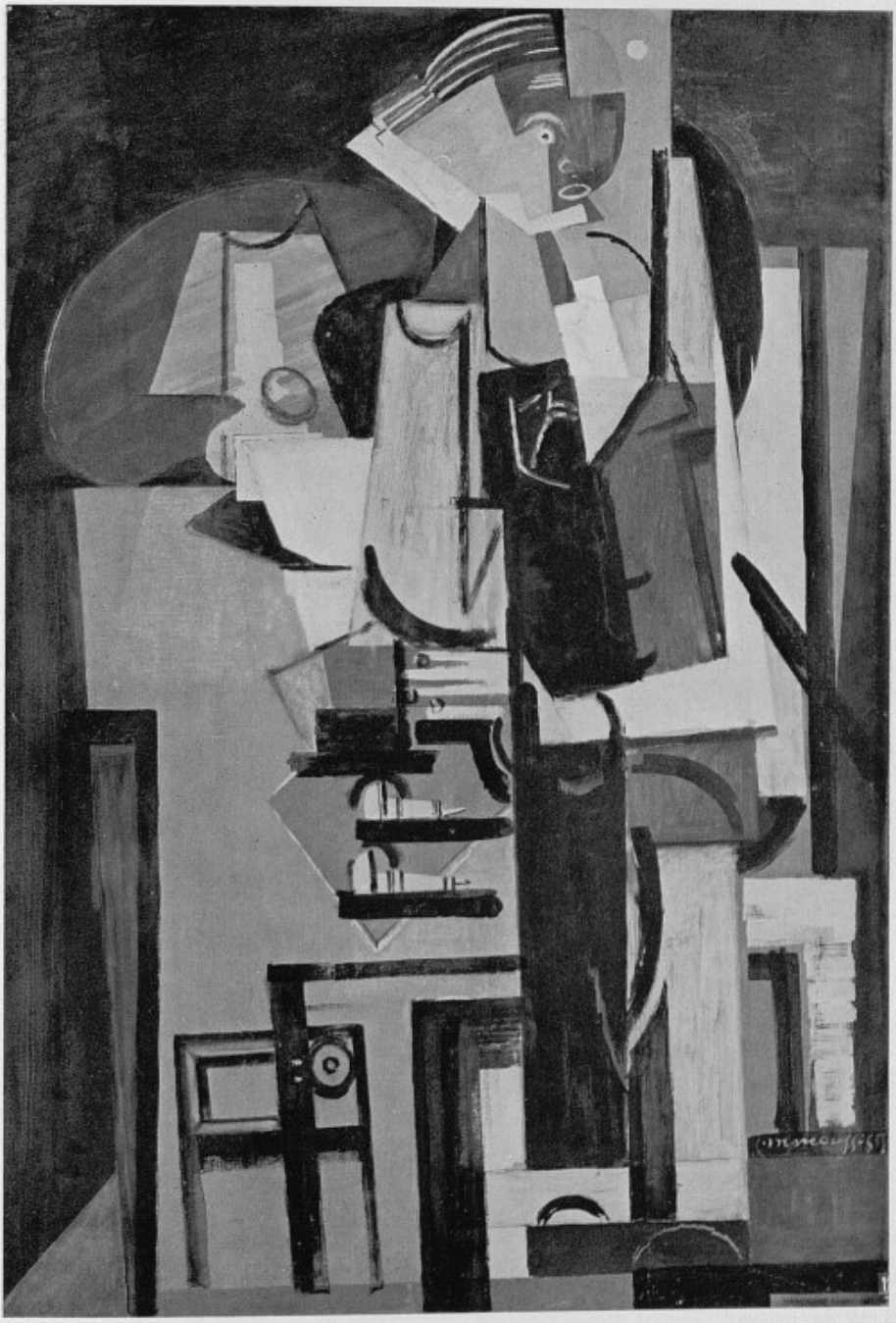
LISMONDE, Jules, 1908

Esplanades I. Fusain sur Japon, fixé sur panneau, 92×60 cm. — Signature et date en bas à droite : *Lismonde 72.* — Acquis de l'artiste, Linkebeek. — Inv. 8044.

Esplanaden I. Houtskool op Japans papier, vastgehecht op paneel, 92×60 cm. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Lismonde 72.* — Gekocht van de kunstenaar, Linkebeek. — Inv. 8044.

Esplanades V. Fusain sur Japon, fixé sur panneau, 92×60 cm. — Signature et date en bas à droite : *Lismonde 72.* — Acquis de l'artiste, Linkebeek. — Inv. 8045.

Esplanaden V. Houtskool op Japans papier, vastgehecht op paneel, 92×60 cm. — Signatuur en jaartal rechts onder : *Lismonde 72.* — Gekocht van de kunstenaar, Linkebeek. — Inv. 8045.



Marcoussis, *Le graveur - De etser* (Inv. 8037). (Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

MADOU, Jean-Baptiste, 1796-1877

La lecture. Aquarelle sur papier, 24,5×31,7 cm (jour). — Monogramme et date vers le bas et vers la droite : *MD 1854.* — Legs du lieutenant-général Ernest-Edouard Wiener, Bruxelles. — Inv. 8177.

De lezing. Aquarel op papier, 24,5×31,7 cm (de dag). — Monogram en jaartal naar onder naar rechts : *MD 1854.* — Erfgift van Luitenant-Generaal Ernest-Edouard Wiener, Brussel. — Inv. 8177.

MAEYER, Marcel, 1920

Tréteau avec briques. Huile sur toile, 122×170 cm. — Signature en bas à droite : *Maeyer.* — Peint en 1972. — Acquis de la Richard Foncke Gallery, Gand. — Inv. 8034.

Schraag met stenen. Olie op doek, 122×170 cm. — Signatuur rechts onder : *Maeyer.* — Geschilderd in 1972. — Gekocht van de Richard Foncke Gallery, Gent. — Inv. 8034.

MARCOUSSIS (Louis Marcous), 1883-1941

Le graveur. Huile sur toile, 130×189 cm. — Signature et date vers le bas à droite : *L. Marcoussis 37.* — Au revers : *Marcoussis le graveur 1937.* — Acquis de M. Fernand C. Graindorge, Liège. — Inv. 8037.

De etser. Olie op doek, 130×189 cm. — Signatuur en jaartal naar onder rechts : *L. Marcoussis 37.* — Op keerzijde : *Marcoussis le graveur 1937.* — Gekocht van de Heer Fernand C. Graindorge, Luik. — Inv. 8037.

PORTAELS, Jan, 1818-1895

Bulgare. Huile sur bois, 37,4×28,5 cm. — Signature en bas vers la gauche : *J. Portaels.* — Localisation et date en haut à gauche : *Bulgarie 1877.* — Legs du lieutenant-général Ernest-Edouard Wiener, Bruxelles. — Inv. 6176.

Bulgaar. Olie op hout, 37,4×28,5 cm. — Signatuur onderaan naar links : *J. Portaels.* — Plaats en jaartal boven links : *Bulgarie 1877.* — Erfgift van Luitenant-Generaal Ernest-Edouard Wiener, Brussel. — Inv. 6176.

RYSSELBERGHE, Theo VAN, 1862-1926

Portrait de Mme Wiener. Huile sur toile, 120,5×86,5 cm. — Monogramme en bas à droite : *TvR.* — Au revers : *Bruxelles 86.* — Legs du lieutenant-général Ernest-Edouard Wiener, Bruxelles. — Inv. 8175.

Portret van Mevrouw Wiener. Olieverf op doek, 120,5×86,5 cm. — Monogram rechts onder : *TvR.* — Op keerzijde : *Bruxelles 86.* — Erfgift van Luitenant-Generaal Ernest-Edouard Wiener, Brussel. — Inv. 8175.

Theo Van Rysselberghe, *Portrait de Madame Wiener - Portret van Mevrouw Wiener* (Inv. 8175).
(Copyright A.C.L., Bruxelles - Brussel)

SWIMBERGHE, Gilbert, 1927

Quatre reliefs blancs. Multiple. Matière plastique sur fond de toile brune, boîte, 60×60 cm. — Signature, date et justification du tirage sur chaque relief, en bas à gauche pour A, B et C ; à mi-hauteur à gauche pour D : *G. Swimberghe 1973 3/50.* — Acquis de la Richard Foncke Gallery, Gand. — Inv. 8035.

Vier witte reliëfs. Multipel. Plastiek op bruinlinnen ondergrond, doos, 60×60 cm. — Signatuur, jaartal en exemplaarvermelding op elk reliëf, links onder voor A, B en C, en op halve hoogte voor D : *G. Swimberghe 1973 3/50.* — Gekocht van de Richard Foncke Gallery, Gent. — Inv. 8035.

UBAC, Raoul, 1910

Photomontage surréaliste. Deux photographies identiques, placées côte à côte mais inversées, portant le titre a) *L'ordre alphabétique* ; b) *La campagne nocturne*, 29×20 cm. — Monogramme et date en haut à gauche et en bas à droite, sur chaque photographie : *r. u. 41.* — Don de M. Fernand C. Graindorge, Liège. — Inv. 8170.

Surrealistische fotomontage. Twee identieke foto's, omgekeerd naast elkaar geplaatst, met volgende titels a) *Alphabetische rangschikking - L'ordre alphabétique* ; b) *Nachtelijk platteland - La campagne nocturne*, 29×20 cm. — Monogram en jaartal links boven en rechts onder, op elke foto : *r. u. 41.* — Geschonken door de Heer Fernand C. Graindorge, Luik. — Inv. 8170.

WAD (Charles Wardenier), 1918

N et B VII 1969. Monotype sur papier, 55×73 cm. — Signature en bas à droite : *Wad.* — En bas à gauche : *monotype.* — Acquis de l'artiste, Bruxelles. — Inv. 8022.

N en B VII 1969. Monotype op papier, 55×73 cm. — Signatuur rechts onder : *Wad.* — Links onder : *monotype.* — Gekocht van de kunstenaar, Brussel. — Inv. 8022.

O et B XI 1966. Monotype sur papier, 50,2×70,5 cm. — Référence et signature en bas à gauche : *Monotype O. B. XI. Wad.* — Acquis de l'artiste, Bruxelles. — Inv. 8023.

O en B XI 1966. Monotype op papier, 50,2×70,5 cm. — Verwijzing en signatuur links onder : *Monotype O. B. XI. Wad.* — Gekocht van de kunstenaar, Brussel. — Inv. 8023.

WAPPERS, Gustaf, 1803-1874

François Ier et Diane de Poitiers. Crayon sur papier, 18,2×21 cm (jour). — Titre, en bas à droite : *François Ier et Diane de Poitiers.* — Signature et date en bas à gauche : *Gustave 12 janvier 1833.* — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8025.

Frans I en Diane de Poitiers. Potlood op papier, 18,2×21 cm (de dag). — Titel, rechts onder : *François Ier et Diane de Poitiers.* — Signatuur en datum links onder : *Gustave 12 janvier 1833.* — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8025.

Van Dijck à Saventhem. Crayon sur papier, 16,5×15,5 cm (jour). — Titre en bas à droite : *Van Dijck à Saventhem.* — Signature et date en bas à gauche : *Gustave. 28-8-1832.* — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8026.

Van Dijck te Saventhem. Potlood op papier, 16,5×15,5 cm (de dag). — Titel rechts onder : *Van Dijck à Saventhem.* — Signatuur en datum links onder : *Gustave. 28-8-1832.* — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8026.

La prière. Crayon sur papier, 20×24,3 cm (jour). — Inscription en bas au centre : *La prière de la nouvelle famille.* Signature en bas à gauche : *Gustave.* Date et inscription en bas à droite : *12 janvier 1833. Capitaine* (?) *Janiskerk.* — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8027.

Scène médiévale dans une église. Crayon sur papier, 18,5×16,2 cm (jour). — Signature en bas à gauche : *Gustave.* — Date en bas à droite : *Janvier 1833.* — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8028.

Combat de cavaliers. Crayon sur papier, 18×20,5 cm (jour). — Signature et date en bas à gauche : *Gustave 1833.* — Date en bas à droite : *9 janvier.* — Acquis de M. Jean Willems, Bruxelles. — Inv. 8029.

Het gebed. Potlood op papier, 20×24,3 cm (de dag). — Opschrift onderaan in het midden : *La prière de la nouvelle famille.* Signatuur links onder : *Gustave.* Datum en opschrift rechts onder : *12 janvier 1833. Capitaine* (?) *Janiskerk.* — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8027.

Middeleeuws tafereel in een kerk. Potlood op papier, 18,5×16,2 cm (de dag). — Signatuur links onder : *Gustave.* — Datum rechts onder : *Janvier 1833.* — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8028.

Ruitersgevecht. Potlood op papier, 18×20,5 cm (de dag). — Signatuur en jaartal links onder : *Gustave 1833.* — Datum rechts onder : *9 janvier.* — Gekocht van de Heer Jean Willems, Brussel. — Inv. 8029.

Wassenberg, Maio, 1939

Na het opstijgen hebben we hem nooit meer gezien. Crayon à l'encre de Chine sur papier, 55×73 cm. — Titre en haut à gauche : *Na het opstijgen hebben we hem nooit meer gezien.* — Signature et date en haut à droite : *Maio 17.11.70.* — Acquis de l'artiste, Duisburg. — Inv. 8024.

Na het opstijgen hebben we hem nooit meer gezien. Potlood en Oostindische inkt op papier, 55×73 cm. — Titel links boven : *Na het opstijgen hebben we hem nooit meer gezien.* — Signatuur en datum rechts boven : *Maio 17.11.70.* — Gekocht van de kunstenaar, Duisburg. — Inv. 8024.

Wiertz, Antoine, 1806-1865

Portrait de dame avec deux enfants. Huile sur toile, 94,5×71 cm. — Peint en 1837. — Acquis en vente publique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, le 2 octobre 1973. — Inv. 8076.

Les quatre âges. Huile sur bois, 22,8×30,5 cm. — Legs du lieutenant-général Ernest-Edouard Wiener, Bruxelles. — Inv. 8178.

Portret van dame met twee kinderen. Olieverf op doek, 94,5×71 cm. — Geschilderd in 1837. — Gekocht op openbare veiling, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 2 oktober 1973. — Inv. 8076.

De vier leeftijden. Olieverf op hout, 22,8×30,5 cm. — Erfgift van Luitenant-Generaal Ernest-Edouard Wiener, Brussel. — Inv. 8178.

Imprimé en Belgique - Gedrukt in België